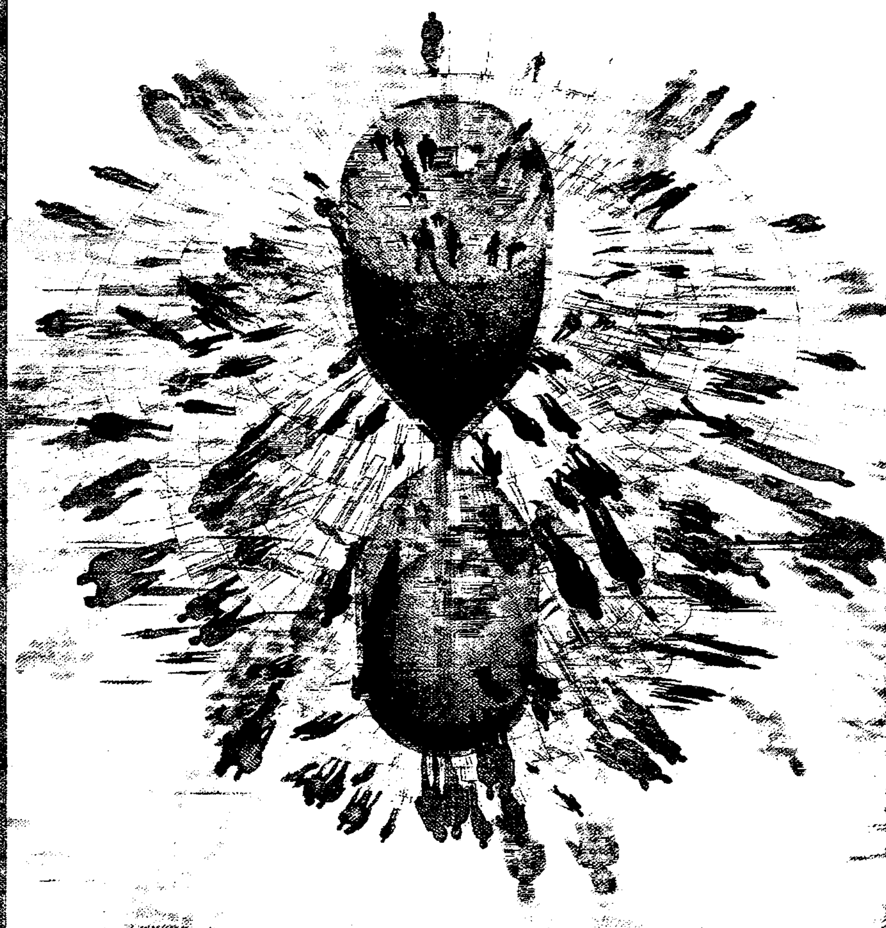
Filosofía

ganz1912

Fredric Jameson

Una modernidad singular

Ensayo sobre la ontología del presente



gedisa

Otras obras de Editorial Gedisa

George Steiner	*Lenguaje y silencio*
	Antígonas
Hanna Arendt	*Hombres en tiempos de oscuridad*
	Tiempos presentes
Jacques Derrida	*Memorias para Paul de Man*
Frank Kermode	*El sentido de un final*
Alain Badiou	*Breve tratado de ontología transitoria*
Halbertal Moshe Avishai Margalit	*Idolatría*
Gianni Vattimo	*Filosofía y poesía*
Walter Benjamin	*Dos ensayos sobre Goethe*
Agnes Heller	*Una filosofía de la historia en fragmentos*
Hans-Georg Gadamer	*Poema y diálogo*

UNA MODERNIDAD SINGULAR

ganz1912

Ensayo sobre la ontología del presente

Fredric Jameson

Traducción de Horacio Pons

gedisa
editorial

Título del original en inglés:
A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present
© 2002 Verso

ganz1912

Traducción: Horacio Pons

Ilustración de cubierta: Juan Santana

Primera edición, agosto de 2004, Barcelona

cultura Libre
Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.
Paseo Bonanova, 9 1º-1ª
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84-9784-017-8

Impreso por Indugraf S.A.
Sánchez de Loria 2251/57 - (1241) Buenos Aires, Argentina

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Para Wayne Booth

El presente libro constituye la sección teórica del antepenúltimo volumen de *The Poetics of Social Forms*, y tuvo su origen en una serie de conferencias preparadas para el Institute for Advanced Study in Humanities, Wissenschaftszentrum de Renania del Norte-Westfalia, por invitación de su director, el doctor Joern Ruesen, a quien expreso aquí mi agradecimiento.

Índice

Prefacio

Regresiones de la era actual

En plena posmodernidad, y hasta hace muy poco, parecía existir cierto acuerdo general, cierto consenso tácito, acerca de los rasgos de lo moderno que ya no eran deseables. Su ascetismo, por ejemplo, o su falocentrismo (no estoy tan seguro de que haya sido alguna vez completamente logocéntrico); el autoritarismo e incluso el ocasional carácter represivo de lo moderno; la teleología de la estética modernista cuando procedía con triunfalismo de lo más nuevo a lo ultimísimo; el minimalismo de gran parte de lo que también era modernista; el culto del genio o el profeta, y las poco placenteras exigencias planteadas a la audiencia o el público: los comentaristas mencionaron de manera sistemática y reiterada todas estas cosas, que están desde luego interrelacionadas y a menudo son meros aspectos o versiones diferentes de lo mismo.

No obstante, en medio de todos estos saludables movimientos de repugnancia y revulsión que nos llevan, en verdad, al extremo de escuchar el ruido de ventanas rotas y viejos muebles arrojados a la calle, en los últimos años hemos comenzado a presenciar fenómenos de un tipo muy diferente, que sugieren el retorno y restablecimiento de toda clase de cosas del pasado, y no su liquidación al por mayor. Así, uno de los grandes logros de la posmodernidad –de la «teoría» o el discurso teórico por un lado, de *La filosofía y el espejo de la naturaleza* de Rorty por otro (junto con la crítica de las disciplinas planteada por Bourdieu)– consistió sin duda en haber desacreditado la «filosofía» en el sentido

disciplinario tradicional y estimulado la proliferación de nuevos tipos de pensamiento y nuevos tipos de escritura conceptual. Sin embargo, ahora comenzamos a ser testigos del retorno de la filosofía tradicional en todo el mundo, empezando por sus más venerables subcampos, como la ética;[1] ¿puede la metafísica estar muy lejos, nos preguntamos (hay especulaciones de la Nueva Era sobre la física que lo sugieren), cuando no la teología misma (cuya erosión había prometido la teología negativa)?

Sucede entonces que también resurge algo parecido a la filosofía política, trayendo a la rastra todas las antiguas cuestiones de constituciones y ciudadanía, sociedad civil y representación parlamentaria, responsabilidad y virtud cívica, que así como eran los tópicos más candentes de fines del siglo XVIII, con seguridad ya no son los nuestros.[2] Es como si no se hubiera aprendido nada de los desafíos del siglo revolucionario recién terminado, que enfrentaban el pensamiento burgués tradicional sobre el Estado a las enconadas antinomias de la clase y el ser social colectivo. Puesto que todas esas conceptualizaciones más antiguas constituían en sí mismas otros tantos reflejos de una situación histórica muy diferente de la nuestra –a saber, la transición del feudalismo al capitalismo– que parecería abusivo asimilar a alguna presunta transición del comunismo a la democracia (de la cual, en todo caso, cabría pensar que no es tanto una transición como un deslizamiento conceptual, de un pensamiento económico a un pensamiento político).

Junto con todos estos aspectos, una economía política anterior hace su tambaleante aparición como una sombra y nos ofrece un nuevo y prodigioso acontecimiento, a saber, la reinvención del mercado, algo casi tan emocionante como la reinvención de la rueda: sobre gustos, sin duda, no hay nada escrito, pero nadie me convencerá de que el pensamiento de un Milton Friedman, un Hayek o un Popper tiene algo de glamoroso en el día y la época actuales.

Y luego tenemos el renacimiento de la estética, una disciplina que, según creíamos, el modernismo había inventado y deconstruido a la vez: las diversas formas modernistas de lo sublime borraban las cuestiones estéticas tan pronto como estas empezaban a surgir. No obstante, la gente empieza hoy a plantear otra vez el problema de la belleza, el tema central de una estética cuya motivación burguesa puede advertirse en sus dos puntos finales mellizos: las trivializaciones de lo puramente decorativo y disfrutable por un lado, y el idealismo sentimental de las varias ideologías de la justificación estética por otro.

Lo que se identifica (de manera igualmente tradicional) como la historia de las ideas está mal preparado para enfrentarse a regresiones intelectuales de este tipo, que con frecuencia pueden explicarse con ma-

yor certeza en función de coyunturas políticas y dinámicas institucionales. La derrota del marxismo (si realmente fue derrotado) contuvo el flujo de gran parte de la teoría contemporánea en su fuente, que era la problemática marxista en sí (aun cuando se encauzara a través del rodeo del existencialismo sartreano y la fenomenología). Entretanto, la profesionalización (y, cada vez más, la privatización) de la universidad puede explicar el refrenamiento sistemático de la energía teórica propiamente dicha, tan aberrante en sus efectos como anarquista en sus metas. Pero justamente por eso, cuesta pensar que esas reinstitucionalizaciones y sus regresiones puedan incluirse entre las consecuencias de la posmodernidad, con su conocida retórica de lo descentrado y lo aleatorio, lo rizomático, lo heterogéneo y lo múltiple. Tampoco cabe imaginar que esto era exactamente lo que Jean-François Lyotard tenía presente cuando celebraba el desplazamiento de los «grandes relatos» de la historia por los múltiples juegos de lenguaje de lo posmoderno,[3] que con seguridad implicaba la invención de nuevos juegos y no la resucitación artificial de los correspondientes al anterior año académico.

Pero es erróneo suponer que la posmodernidad de Lyotard –una «realidad» no sistemática agitada por una coexistencia aleatoria de presentes nietzscheanos irreconciliables– o, en sustancia, cualquiera de las otras, señala un repudio del pasado, su abandono generalizado en el olvido. Antes bien, lo repudiado, junto con los llamados «grandes» relatos, son también las narrativas más minúsculas de las formas de historiografía: filosóficas, literarias y otras. Puesto que estas, como ocurre con las novelas históricas de la posmodernidad,[4] deben reinventarse en forma de cánones provisorios y descartables, constelaciones de relaciones textuales sujetas a la disolución y el reemplazo en un solo y el mismo tiempo. Para Lyotard, como para Deleuze, era preciso reinventar y reescribir a los filósofos del pasado en el lenguaje poscontemporáneo (como el propio Deleuze hizo con tanta brillantez en los casos de Nietzsche y Kant, Hume y Leibniz); la consigna operativa era la famosa evocación de un «Hegel barbudo y un Marx bien afeitado».[5]

De hecho, como Deleuze, el mismo Lyotard era en muchos aspectos la quintaesencia del modernista, con un compromiso apasionado con la eclosión de lo genuina, radical y –atrevámonos a decirlo– auténticamente Nuevo: un compromiso que, en última instancia, marca la política de ambos hombres (por diferentes que puedan ser entre sí) como estética. Por eso el gran golpe preventivo de Lyotard contra los llamados grandes relatos (apuntado tanto al comunismo como al republicanismo francés) resultó ser tan poco definitivo como la Guerra del Golfo (que él también apoyó). En efecto, para mantenerse fiel al modernismo estético oculto dentro de su ostensible posmodernidad polí-

tica (como la acartonada teología de Walter Benjamin dentro de su autómata activista),[6] Lyotard se vio obligado a reinventar uno de los modelos de la temporalidad de mayor antigüedad documentada, a saber, el modelo cíclico, el único que podría autorizar la postura convenientemente escandalosa de que el posmodernismo no sigue sino, antes bien, precede al verdadero modernismo, cuyo retorno prepara.[7] En todo caso, Lyotard no puede haber tenido en mente el tipo de retornos que he enumerado aquí.

De todas maneras, su turbación sugiere dos conclusiones útiles. La primera tiene que ver con una dependencia de lo posmoderno con respecto a lo que siguen siendo las categorías esencialmente modernistas de lo nuevo, imposibles de erradicarse del todo del «nuevo» reparto, cualquiera sea su retórica. Y esta no es, por cierto, una contradicción pequeña o insignificante para la posmodernidad, que es incapaz de apartarse del valor supremo de la innovación (pese al fin del estilo y la muerte del sujeto), aunque solo sea porque los museos y las galerías de arte apenas pueden funcionar sin ella. Así, el nuevo fetiche de la Diferencia sigue superponiéndose al anterior de lo Nuevo, pese a que ambos no son del todo coextensos.

La segunda consecuencia que debe extraerse es que resulta más fácil denunciar los relatos históricos (y su «enano giboso», la teleología) que prescindir de ellos. Ya dije en otro lugar que la propia teoría lyotardiana del fin de los grandes relatos es otro gran relato.[8] En un ámbito totalmente diferente, la elevación del lenguaje poético de los nuevos críticos (en apariencia no narrativo en su esencia misma) por encima de las otras formas de discurso, por lo común narrativas, queda convalidada por un gran relato histórico que es algo así como una «filosofía de la historia» conservadora, la unidad de sensibilidad del viejo orden hidalgo agrícola inglés (Eliot, Leavis) tal como fue destrozada por el romanticismo revolucionario (hoy reidentificado con la Ilustración y encarnado en un poeta como Shelley). Tampoco es esta narrativa secundaria un mero complemento ideológico secundario. Me gustaría insistir en una conclusión formal más sólida, a saber, que el rechazo y el repudio del relato convocan una especie de retorno narrativo de lo reprimido y tienden a pesar de sí mismos a justificar su posición antinarrativa por conducto de otro relato que el argumento tiene mucho interés en ocultar decentemente.[9] Pero en vez de tratar de dar a este principio alguna formulación ontológica, preferiría replantearlo en una forma metodológica, como una recomendación de buscar los relatos ideológicos ocultos que actúan en todos los conceptos aparentemente no narrativos, sobre todo cuando se dirigen contra la narrativa misma. Y si esta recomendación es aún demasiado general y abstracta, en lo que sigue propondré una especifi-

cación más concreta dentro de nuestro presente contexto (una primera máxima de las cuatro que vendrán).

Pero este es el momento de regresar a ese contexto y considerar cierto retorno o reinvención final de lo pasado de moda en plena posmodernidad, una reiteración que es sin duda la más paradójica de todas, pues demuestra ser la del concepto mismo de modernidad propiamente dicha, que con ingenuidad supusimos superado mucho tiempo atrás. Sin embargo, de hecho está otra vez en el candelero en todo el mundo y es virtualmente ineludible en las discusiones políticas desde América latina hasta China, para no hablar del propio ex Segundo Mundo. No obstante, el presunto triunfo de Occidente se celebró con persistencia en términos explícitamente posmodernos, como la superación de los viejos valores utópicos y productivistas del modernismo, como el «fin» tanto de la ideología como de la historia, y la *doxa* nominalista de lo específico y la Diferencia, ya se enunciaran todas estas cosas en lenguajes izquierdistas o derechistas (en rigor, la renuncia a toda distinción entre izquierda y derecha es a menudo un elemento central de esa retórica «posmoderna»). ¿Qué finalidad puede tener aún el renacimiento del eslogan de la «modernidad», luego de la exhaustiva eliminación de lo moderno de todos los estantes y escaparates, su retiro de los medios de comunicación y la obediente desmodernización de casi todos los intelectuales, con la excepción de algunos pendencieros y autoconfesos dinosaurios? Uno empieza a sospechar que este recrudecimiento del lenguaje de una modernidad anterior debe ser en cierto modo una cosa posmoderna puesto que no se trata, por cierto, del resultado de ningún honesto interés filológico e historiográfico en nuestro pasado reciente. Lo que tenemos aquí es, antes bien, la reacuñación de lo moderno, su nuevo embalaje, su producción en grandes cantidades para renovar las ventas en el mercado, desde los grandes nombres de la sociología hasta las discusiones comunes y corrientes en todas las ciencias sociales (y también en algunas de las artes).

Existen, en realidad, muchas razones que explican por qué sucede esto, aunque bastante pocas que lo justifican. La posmodernidad llegó a parecer una idea relativamente desdorosa en las disciplinas establecidas cuando algunas de sus consecuencias más molestas –una reteorización del capitalismo tardío, el feminismo, la aceptación del llamado «relativismo» y el carácter construido de la realidad social– se hicieron más evidentes. Aun cuando desconfiáramos de la periodización como tal, el concepto de modernidad, que remonta su linaje a los padres fundadores de la sociología –y con el cual, a decir verdad, la propia sociología es coextensa como campo de estudio–, parece bastante respetable y académico.

Pero hay motivaciones y ventajas más profundas que en su mayoría radican, si puedo expresarme de este modo, en el nuevo mercado global, y sobre todo en el mercado global de las ideas. Puesto que una de las dimensiones ineludibles del concepto de modernidad fue la de la modernización (por su parte, una acuñación mucho más tardía, posterior a la Segunda Guerra Mundial). La modernidad siempre tuvo algo que ver con la tecnología (al menos en los «tiempos modernos») y por eso, en definitiva, con el progreso. Pero la Primera Guerra Mundial aplicó un golpe muy severo a las ideologías del progreso, en especial a las relacionadas con la tecnología; y, en todo caso, los propios pensadores burgueses habían tenido desde fines del siglo XIX serias dudas y reflexiones autocríticas acerca de aquel. La invención de la teoría de la modernización luego de la Segunda Guerra Mundial permitió a la idea burguesa del progreso gozar de cierta vida residual, mientras que la modernidad y la modernización conocieron, en los países socialistas, una versión bastante diferente en la promesa estalinista de ponerse a la par de Occidente y su industria. Sin embargo, la vociferante denuncia de las versiones estalinistas de la modernización, que tenía una asociación estratégica con la proposición general de que el marxismo y el socialismo eran, en su naturaleza misma, malas ideologías «prometeicas», no debería oscurecer el descrédito paralelo de las variantes occidentales planteado por el movimiento ecologista, ciertos feminismos y una diversidad de críticas izquierdistas del progreso y la industrialización. No obstante, cuesta imaginar cómo puede forjarse un programa político atractivo si uno cree en el «fin de la historia» y ha excluido la dimensión del futuro y de un cambio radical (y ni hablar del «progreso») de su pensamiento político.

El resurgimiento del concepto de modernidad es un intento de resolver ese problema: en una situación en la cual han caído en el descrédito la modernización, el socialismo, la industrialización (en particular la modalidad anterior de la industria pesada, previa a la computación), el prometeísmo y la «violación de la naturaleza» en general, puede sugerirse aún que los llamados países subdesarrollados querrían tal vez aspirar simplemente a la «modernidad» misma. Poco importa que todos los Estados naciones viables del mundo de nuestros días hayan sido desde hace mucho «modernos» en todos los aspectos imaginables, desde lo tecnológico en adelante: lo que se alienta es la ilusión de que Occidente tiene algo que nadie más posee, pero que el resto debería desear para sí. Quienes están destinados a vender el producto en cuestión pueden entonces bautizar «modernidad» ese algo misterioso, y describirlo con gran detalle.

Quiero dar una ilustración local del renovado uso polémico del término «moderno» y las confusiones a las que nos conduce. En las re-

cientes memorias de Oskar Lafontaine sobre su suerte bajo la nueva administración de Schroeder en Alemania, el autor se queja de la difundida caracterización de sus adversarios defensores del mercado en ese gobierno como «modernizadores»:

> Las palabras «modernización» y «modernidad» han sido degradadas hasta convertirlas en conceptos de moda con los cuales es posible pensar cualquier cosa. Si uno trata de imaginar qué entienden con el término «modernidad» las personas hoy llamadas «modernizadoras», comprobará que es poco más que la adaptación económica y social a las supuestas coacciones del mercado global. El concepto de modernidad queda limitado a categorías puramente económicas y técnicas. Así, los anglosajones no tienen protecciones jurídicas contra los despidos, de modo que si queremos ser modernos debemos desprendernos de nuestras protecciones también en ese ámbito. En muchos países la red de seguridad social ha sido seriamente reducida, de modo que si queremos ser modernos también debemos reducirla drásticamente. En muchos países los impuestos a las empresas han disminuido, para que los empresarios no dejen el país y se vayan a otra parte, de modo que debemos ser modernos y rebajar también nuestros impuestos. La modernidad se ha transformado simplemente en una palabra para expresar la aceptación de esas coacciones económicas. La cuestión de cómo queremos vivir juntos y qué tipo de sociedad deseamos es hoy completamente antimoderna y ya no se plantea en absoluto.[10]

En este contexto, la introducción del término «moderno» es parte de una lucha política discursiva fundamental (como, en otro contexto, el éxito en imponer la distinción entre «reformadores» y «duros»). Si las posturas favorables al libre mercado pueden identificarse de manera sistemática con la modernidad y se las comprende habitualmente como representativas de lo que es moderno, esto significa que los partidarios del libre mercado han obtenido una victoria decisiva que va bastante más allá de anteriores triunfos ideológicos. Calificarla de victoria de los medios es subestimar el desplazamiento de la lucha política de nuestros días hacia el lenguaje y la terminología. El quid es que los defensores de la posición opuesta no tienen dónde ir desde el punto de vista terminológico. Los adversarios del libre mercado, como los socialistas, solo pueden ser clasificados en la categoría negativa o privativa de lo antimoderno, lo tradicionalista e incluso, en última instancia –pues presentan una oposición manifiesta al progreso y la modernidad–, de los partidarios de la línea dura. Los acentos quejumbrosos de Lafontaine en el párrafo recién citado dejan ver con claridad no solo que ha perdido esa lucha discursiva fundamental, sino que, ante todo, nunca fue consciente de su naturaleza y apuestas decisivas.

Hasta aquí la dinámica política de la palabra «modernidad», resurgida en todo el mundo y sistemáticamente utilizada de este modo específico. Quiero, empero, señalar también una incoherencia conceptual y filosófica en ese renacimiento. En general, lo que se pretende decir en la polémica contra el socialismo y el marxismo (si no, incluso, contra todas las formas de un liberalismo de centroizquierda) es que esas posiciones son anticuadas porque aún están comprometidas con el paradigma básico del modernismo. Pero este se entiende aquí como un ámbito pasado de moda de planificación de arriba hacia abajo, ya sea en el arte de gobernar, la economía o la estética, un lugar de poder centralizado en absoluta discrepancia con los valores de la descentralización y lo aleatorio que caracterizan todo nuevo reparto posmoderno. De modo que las personas como Lafontaine son antimodernas porque todavía son modernistas; lo antimoderno es el propio modernismo; la «modernidad», sin embargo –en el nuevo sentido positivo aprobado–, es buena porque es posmoderna. Entonces, ¿por qué no usar directamente esta palabra?

Las respuestas obvias –que es demasiado teórica, que carece de suficiente popularidad o de una aceptación más amplia, y que el prefijo «pos» provoca automáticamente malestar, burla o indagación irónica– ocultan, creo, razones más profundas, y la mejor manera de explorarlas consiste en examinar la obra del ideólogo contemporáneo más influyente de la «modernidad», Anthony Giddens: una obra que se inició justamente como una crítica de la misma modernidad que el autor ha terminado por defender. En *Consecuencias de la modernidad*, Giddens pone fin a su *flirt* con lo posmoderno y explica por qué considera oportuno hacerlo (debería entenderse que, como muchos otros, piensa en la «posmodernidad» como un tipo nihilista y relativista de filosofía, adoptada sobre todo por personas como Lyotard). El siguiente es su comentario:

> No basta meramente con inventar nuevos términos, como posmodernidad y el resto. Debemos, en cambio, examinar la naturaleza de la propia modernidad que, por razones bastante específicas, las ciencias sociales comprendieron hasta la fecha de manera deficiente. En vez de ingresar en un período de posmodernidad, nos movemos hacia una etapa en la cual las consecuencias de la modernidad se radicalizan y universalizan más que antes. Más allá de la modernidad, he de sostener, podemos percibir los contornos de un nuevo y diferente orden, que es «posmoderno»; pero esto es muy distinto de lo que hoy muchos llaman «posmodernidad».[11]

Su proposición se rebautizará luego como «modernidad radicalizada», expresión que sin duda no parece enormemente diferente de la

brillante fórmula de Habermas sobre una modernidad incompleta, la «modernidad como un proyecto inconcluso». Pero la fórmula de Habermas sigue siendo provechosamente ambigua y nos permite acariciar la posibilidad de que la modernidad sea incompleta porque la clase media y su sistema económico nunca podrían completarla. Sin embargo, esto es precisamente lo que Giddens querría que tratáramos de hacer: el compromiso de la tercera vía con el libre mercado se mofa de las frases socialistas que el autor se complace en usar de vez en cuando. Debo agregar que coincido con él por lo menos en una cuestión, a saber, que mientras la modernidad fue una serie de preguntas y respuestas que caracterizaban una situación de modernización inconclusa o parcial, la posmodernidad es lo que existe bajo una modernización tendencialmente mucho más completa, que puede sintetizarse en dos logros: la industrialización de la agricultura, esto es, la destrucción de todos los campesinados tradicionales, y la colonización y comercialización del inconsciente o, en otras palabras, la cultura de masas y la industria cultural.

¿Cómo pueden entonces los ideólogos de la «modernidad» en su sentido actual arreglárselas para distinguir su producto –la revolución de la información y la modernidad globalizada de libre mercado– del detestable tipo anterior, sin verse obligados a plantear las serias preguntas sistémicas políticas y económicas que el concepto de una posmodernidad hace inevitables? La respuesta es simple: se habla de modernidades «alternas» o «alternativas».[12] A esta altura todo el mundo conoce la fórmula: esto significa que puede haber una modernidad para todos que sea diferente del modelo anglosajón convencional o hegemónico. Todo lo que nos disguste de este, incluida la posición subordinada en que nos deja, puede borrarse gracias a la idea tranquilizante y «cultural» de que podemos configurar nuestra modernidad de otro modo, razón por la cual es posible la existencia de un tipo latinoamericano, un tipo indio, un tipo africano y así sucesivamente. O bien podemos seguir el ejemplo de Samuel Huntington y reformular todo esto en función de variedades esencialmente religiosas de cultura: una modernidad griega u ortodoxa rusa, una modernidad confuciana, etc., hasta llegar a un número toynbeeano.[13] Pero de este modo pasamos por alto el otro significado fundamental de la modernidad, que es el de un capitalismo mundial. La estandarización proyectada por la globalización capitalista en esta tercera etapa o fase tardía del sistema siembra dudas considerables sobre todas esas piadosas esperanzas de variedad cultural en un mundo futuro colonizado por un orden universal del mercado.

No obstante, aunque creo que el único significado semántico satisfactorio de la modernidad está en su asociación con el capitalismo

(destacaré, empero, otro modo de usar el término que me parece útil y tan dramático como, en última instancia, inobjetable), el siguiente extenso ensayo abordará la cuestión de una manera bastante diferente y no sustantiva. Digamos, para ser breves, que será un análisis formal de los usos de la palabra «modernidad» que rechaza de modo explícito cualquier supuesto previo sobre la existencia de un uso correcto de la palabra que es preciso descubrir, conceptualizar y proponer. Este camino nos llevará a un concepto conexo en la esfera estética, el de modernismo, en el cual pueden encontrarse y se encontrarán ambigüedades análogas. Pero a su turno, el modernismo nos conducirá, de manera inesperada, a su propia historia y suerte inmediatas, de modo que el ensayo concluirá, no con una nota posmoderna emergente, como podría suponerse, sino más bien con el concepto periódico específicamente histórico que quiero denominar tardomodernismo. El proyecto, en consecuencia, consiste en el análisis ideológico, no tanto de un concepto como de una palabra. Lo constitutivamente frustrante de tal análisis es que, como la hoja de cristal en la que tratamos de fijar la mirada aunque esta la atraviese, debemos afirmar la existencia del objeto y negar al mismo tiempo la relevancia del término que designa esa existencia. O acaso sería mejor admitir que las nociones agrupadas en torno de la palabra «moderno» son tan inevitables como inaceptables.

PRIMERA PARTE

LAS CUATRO MÁXIMAS DE LA MODERNIDAD

1

Como concepto, «modernidad» se asoció tantas veces a la modernidad que sufrimos algo parecido a una conmoción al encontrar el uso de la palabra «moderno» ya en el siglo V d.C.[1] Tal como lo utiliza el papa Gelasio I (494-495), el término simplemente distingue a sus contemporáneos del período anterior de los Padres de la Iglesia y no implica ningún privilegio específico (salvo el cronológico) para el presente. En este caso, el presente y el pasado inmediato están en continuidad y ambos se distinguen marcadamente de ese tiempo histórico único en el cual los testigos vieron vivo a Jesús. Hasta aquí, entonces, el *modernus* latino significa sencillamente «ahora» o «el tiempo del ahora» y es por lo tanto una réplica del griego, que no tiene un equivalente para el *modernus* propiamente dicho.[2] Sin embargo, en la obra de Casiodoro, que escribe más o menos en la misma época, luego de la conquista de Roma por parte de los godos, el término ha adquirido un nuevo matiz. En efecto, en el pensamiento de este erudito esencialmente literario, *modernus* conoce ahora una antítesis sustantiva en lo que Casiodoro denomina *antiquas*. Desde el punto de vista del papa, el nuevo imperio gótico apenas significaba una ruptura en la tradición teológica cristiana; para el hombre de letras, representa una línea divisoria fundamental entre una cultura en lo sucesivo clásica y un presente cuya tarea histórica consiste en reinventarla. Lo crucial en la atribución al término «moderno» del significado específico que se ha transmitido hasta nuestros días es esa ruptura. Tampoco importa que para Casiodoro el voca-

blo esté cargado con la melancolía del *Epigonentum* [epigonismo], mientras que los diversos renacimientos (tanto el carolingio y el del siglo XII como el de la Italia de Burckhardt) asumen con alborozo la nueva misión histórica.

Aquí está en juego la distinción entre *novus* y *modernus*, *nuevo* y *moderno*. ¿Podemos resolverla diciendo que todo lo moderno es necesariamente nuevo, mientras que no todo lo nuevo es necesariamente moderno? De este modo diferenciamos, a mi juicio, entre una cronología personal y una cronología colectiva (o histórica); entre los acontecimientos de la experiencia individual y el reconocimiento implícito o explícito de momentos en los cuales toda una temporalidad colectiva sufre una modificación tangible.

> En el caso de lo nuevo, el sujeto así predicado se distingue de sus predecesores como un individuo (aislado) sin referencia o consecuencia específica; en el caso de lo moderno, se lo aprehende en relación con una serie de fenómenos análogos y se lo contrasta con un tipo diferente de mundo fenoménico cerrado y desaparecido.[3]

¿Qué papel desempeña la existencia de la nueva palabra en la conciencia de esta distinción? Para los lexicólogos estructurales de esta tradición,[4] la disponibilidad de distintos términos y variantes es sin duda una precondición fundamental: «cuando no existe una diferenciación específica de un campo, tampoco puede limitarse un espacio temporal radicalmente diferente».[5] Sin embargo, con ello no se atribuye ni debe atribuirse una causalidad: podemos imaginar la proliferación de términos en un espacio y su apropiación por alguna conciencia emergente en otro.

No obstante, en esta etapa es crucial no subestimar la dinámica anómala de una palabra como *modernus*. Tenemos al menos dos modelos antagónicos para la comprensión de ese término. El primero se propone abordarlo en el marco de las categorías temporales, que terminan por resolverse en las de los tiempos propiamente dichos (futuro, futuro anterior, pasado perfectivo, pasado imperfectivo, etc.). Podemos entonces, con Reinhart Koselleck,[6] generar una historia de las ideas en la cual el surgimiento de nuevas palabras temporales se utiliza como prueba para una narración sobre la evolución de la conciencia histórica. Desde el punto de vista filosófico, sin embargo, este enfoque zozobra en las antinomias de la propia temporalidad, sobre la cual se ha dicho con autoridad que «siempre es demasiado tarde para hablar del tiempo».[7]

El otro modelo obvio, que no se ocupa del problema desde la perspectiva del significado y la conciencia sino de los signos materiales mis-

mos, es el de la lingüística. Puede sostenerse que «moderno» exige incluirse en la categoría de lo que Jespersen y Jakobson llamaron «*shifters*»:[8] a saber, los vehículos vacíos de la «deixis» o referencia al contexto de la enunciación, cuyo significado y contenido varían de hablante en hablante a lo largo del tiempo. Tales son los pronombres (yo y tú), las palabras que indican posición (aquí y allí) y, desde luego, también las palabras temporales (ahora y entonces). De hecho, mucho antes de la lingüística moderna, la *Fenomenología del espíritu* de Hegel se inicia justamente, como es bien sabido, con un análisis de esos *shifters* que, según señala el filósofo, podrían parecer a primera vista las palabras más concretas de todas, hasta que comprendemos su variabilidad móvil.[9] No obstante, los *shifters* existen, por incoherentes que sean desde un punto de vista filosófico; y el conocido ejemplo de las modas «modernas» de ayer sugirió que el término «moderno» bien podría incluirse entre ellos. En ese caso, empero, las paradojas de lo moderno se reducen a las de lo meramente nuevo; y la existencia de *shifters* en todas las lenguas conocidas tiende a despojar a nuestro objeto actual de investigación aun de ese carácter histórico que el modelo precedente tuvo el mérito de destacar.

Sin embargo, las contradicciones internas de ambos enfoques, si bien los descalifican en términos absolutos, también tienden a mostrar cierta ambigüedad fundamental en el propio objeto (lo cual bien puede imponer, por lo tanto, una serie de medidas y precauciones de procedimiento). La magistral visión de conjunto de Jauss sugiere otras dos transformaciones en la historia del concepto de modernidad que fortalecen aún más esa sospecha y exigen ser tomadas en cuenta antes de hacer cualquier evaluación final.

Una de ellas es la distinción emergente entre lo que Jauss llama versiones «cíclica» y «tipológica» de lo moderno.[10] Estamos familiarizados con el pensamiento cíclico, sin duda, cuando se trata de momentos históricos como el Renacimiento (*«Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées»*);[11] resulta menos evidente que la categoría de la «generación» siempre está acompañada por cierto movimiento cíclico, pero al mismo tiempo requiere una intensa autoconciencia colectiva de la identidad y singularidad del período en cuestión (en general, como en la década de 1960, considerado revolucionario en un aspecto específico que identifica el contenido del retorno «cíclico»).

Entretanto, al hablar de versión «tipológica», Jauss no solo se refiere a la idea de que un período dado cree cumplir o completar un momento del pasado (como sucede cuando el Nuevo Testamento completa las anticipaciones figurativas del Antiguo Testamento). Esta relación es ciertamente válida para el Renacimiento o las posiciones de los lla-

mados modernistas en la «*Querelle des anciens et des modernes*»; pero tiene una pertinencia menos evidente en las situaciones de simple emulación o imitación, como en la reverencia de Casiodoro por la literatura del paganismo o el respeto por el pasado de los *moderni* del siglo XII, que según la célebre imagen se veían como enanos parados sobre los hombros de gigantes. No obstante, según lo demuestra la historia misma de la *Querelle*, la inferioridad o superioridad sentidas del presente con respecto al pasado pueden ser menos importantes que el establecimiento de una identificación entre dos momentos históricos, una identificación que puede evaluarse de una u otra manera.

Hay aquí, empero, otra incoherencia: a saber, que cuando observamos la oposición con más detenimiento, cada uno de sus polos parece desaparecer en el otro; y, en este sentido, lo cíclico demuestra ser tan plenamente tipológico como lo tipológico es cíclico. La distinción, en consecuencia, debe reformularse de otro modo, menos evidente: en realidad, implica una especie de alternancia guestáltica entre dos formas de percepción del mismo objeto, el mismo momento en el tiempo histórico. A mi criterio, es muy apropiado describir la primera organización perceptiva (la identificada como «cíclica») como una conciencia de la historia investida en la sensación de una ruptura radical; la forma «tipológica» consiste, en cambio, en la atención a todo un período y la idea de que nuestro período («moderno») es en cierto modo análogo a este o aquel del pasado. Debe registrarse un desplazamiento de la atención al pasar de una a otra perspectiva, por complementarias que parezcan: sentir nuestro momento como un período completamente nuevo por derecho propio no es exactamente lo mismo que concentrarse en la manera dramática de poner de relieve su originalidad en comparación con un pasado inmediato.

La otra oposición señalada por Jauss puede servir entonces para completar y aclarar esta última. Se trata de una oposición que contrasta históricamente las caracterizaciones de «clásico» y «moderno», pero, según puede comprobarse, también tiene una significación más general. Sin lugar a dudas, cuanto el romanticismo tardío comienza a sentirse insatisfecho con lo que aún se percibe como una postura reactiva contra lo clásico, puede decirse que ha nacido el concepto de *modernité*, y Baudelaire acuña un uso que presuntamente aún tiene vigencia y cuya ventaja señalada parece radicar en su reciente independencia de todas esas oposiciones y antítesis históricas.

Pero aun esta transformación depende de cambios marcados por la aparición de la propia categoría de lo clásico, que ya no coincide con lo que se identificaba como «antigüedad» (o «*les anciens*»). Es una transformación trascendental, en la cual desaparece gran parte de la nostal-

gia y la fascinación por el pasado, junto con el dolor suscitado en el epígono por su inferioridad. En efecto, el momento más dramático de la narración de Jauss sobre la suerte corrida por *«modernus»* se da justamente en este punto: cuando, por decirlo así, la «querella» entre los antiguos y los modernos se desentraña y se deshace y ambos lados llegan de manera inesperada a la misma convicción, a saber, que los términos en que debe pronunciarse la sentencia –la superioridad o no de la antigüedad, la inferioridad o no del presente y los tiempos modernos– son insatisfactorios. La conclusión de ambas partes es entonces que el pasado y la antigüedad no son superiores ni inferiores, sino simplemente diferentes. En este momento nace la historicidad: y la conciencia históricamente nueva de la diferencia histórica propiamente dicha vuelve ahora a barajar las cartas y nos asigna una nueva palabra para lo opuesto del presente: lo clásico, que Stendhal describirá entonces virtualmente a la vez como la modernidad (o el «romanticismo») de este o aquel momento del pasado.[12] Jauss concluye su relato en ese punto y solo se refiere al pasar a esa otra dimensión indispensable de la historicidad que es el futuro. No obstante, el inevitable juicio del futuro sobre nuestro pasado y la realidad de nuestro presente –ya evocado por el abad de Saint-Pierre en 1735–[13] desempeñará un papel igualmente significativo en nuestros tratos con lo moderno y la modernidad.

2

Es hora de presentar ciertas conclusiones formales provisorias antes de examinar algunas de las teorías de la modernidad más habituales y difundidas en nuestros días. Hemos tratado de identificar una dialéctica de la ruptura y el período, que es en sí misma un momento de una dialéctica más amplia de la continuidad y el corte (o, en otras palabras, de la identidad y la diferencia). En efecto, este último proceso es dialéctico en cuanto no puede ser detenido y «resuelto» en y para sí, y siempre genera, en cambio, nuevas formas y categorías. En otra parte señalé que la elección entre la continuidad y el corte se asemeja a un comienzo historiográfico absoluto, que no puede justificarse por la naturaleza del material o la evidencia histórica, dado que, ante todo, organiza ese material y esa evidencia.[14] Pero, desde luego, cualquiera de esas elecciones o fundamentaciones puede reconstruirse como un mero hecho que exige su propia prehistoria y genera sus propias causalidades: en este caso, la versión más simple destacaría la afición de nuestro período y de la posmodernidad en general por las rupturas más que por las continuidades, por el decisionismo antes que por la tradición. Y podríamos ir más allá y mencionar las temporalidades del capitalismo tardío, su reducción al presente, la pérdida de percepción de la historia y la continuidad, etc. Resulta al menos mínimamente claro que este establecimiento de una nueva cadena de causalidades implica, en realidad, la construcción de un nuevo relato (con un punto de partida bastante diferente del problema historiográfico desde el cual comenzamos).

Esta situación, en la cual se generan nuevos relatos y nuevos puntos de partida sobre la base de los límites y puntos de partida de los anteriores, puede ser ilustrativa del nuevo momento dialéctico que queremos considerar ahora, a saber, la dialéctica de la ruptura y el período. Aquí está en juego un movimiento doble, en el cual la puesta en primer plano de continuidades, la insistente y firme concentración en el paso inconsútil del pasado al presente, se convierten lentamente en la conciencia de una ruptura radical; al mismo tiempo, la atención impuesta a la ruptura la convierte poco a poco en un período por derecho propio.

Así, cuanto más tratamos de convencernos de la fidelidad de nuestros proyectos y valores con respecto al pasado, con mayor pertinacia exploramos este último y sus proyectos y valores, que comienzan a constituir paso a paso una especie de totalidad y a disociarse de nuestro presente como momento vital del continuum. Se trata, por supuesto, del momento de la reverencia melancólica y la inferioridad de los recién llegados, por el cual pasaron hace mucho nuestros tardomodernos.

En este punto, entonces, la simple cronología se transforma en periodización y el pasado se nos presenta como un mundo histórico completo del cual podemos extraer una cantidad cualquiera de actitudes existenciales. Estamos, sin duda, ante el momento muy a menudo denominado *historicismo*; y solo resulta productivo, en verdad, cuando existe la posibilidad de asumir la postura definida con tanto vigor por Schelling:

> Cuán pocas personas saben de verdad qué es el pasado: en realidad, no puede haber pasado sin un presente poderoso, un presente alcanzado por la separación [de nuestro pasado] de nosotros mismos. Puede decirse, en efecto, que la persona incapaz de enfrentar su pasado como un antagonista no tiene pasado; o, mejor aún, nunca sale de su propio pasado y vive perpetuamente en su quietud.[15]

De tal modo, Schelling aísla aquí un momento único, en el cual el pasado se crea por medio de su enérgica separación del presente; por la vía de un vigoroso acto de disociación gracias al cual el presente sella su pasado y lo expulsa y eyecta; sin ese acto, ni el presente ni el pasado existen verdaderamente, el segundo por no estar aún constituido del todo y el primero por vivir todavía dentro del campo de fuerzas de un pasado aún no terminado y acabado.

Esta energía vital del presente y su violenta autocreación no solo supera las melancolías estancadas de los epígonos; también asigna una misión a un período temporal e histórico que todavía no debería tener

derecho a serlo. Pues el presente no es aún un período histórico: no debería darse un nombre ni caracterizar su propia originalidad. Sin embargo, justamente esa autoafirmación no autorizada terminará por modelar esa nueva cosa que llamamos realidad, varias de cuyas formas son representadas por nuestro uso contemporáneo de «moderno» y «modernidad». Para Jauss, no cumplimos esa etapa de la historia hasta el romanticismo (digamos que con Baudelaire el «romanticismo tardío» produce el concepto de *modernité* como una manera de deshacerse de su *Epigonentum* con respecto al romanticismo propiamente dicho); tampoco el Renacimiento satisface con exactitud esos requerimientos, dado que aún se inclina a la recreación de un pasado más allá de su propio pasado inmediato y se afana en la emulación e imitación ideales más que en la producción de creatividades históricamente nuevas y propias.

Pero el romanticismo y su modernidad recién nacen, como ya se ha indicado, después de la aparición (en la disolución de la *Querelle*) de la historia misma o, mejor, de la historicidad, la conciencia de la historia y de nuestro ser histórico. Así, es la historia como tal la que permite esa nueva actitud hacia el presente, y de ese modo uno siente la tentación de añadir una quinta y última forma (si ya no está implícita en la precedente). Se trata del juicio del futuro sobre el presente, que se atribuyó a Bernardin de Saint-Pierre y del cual encontramos formas fuertes a lo largo del tiempo hasta llegar a Sartre (en *Les Séquestrés d'Altona*). Querría agregar que el presente no puede aspirar a ser un período histórico por derecho propio sin esa mirada desde el futuro, que lo sella y lo expulsa tan vigorosamente del tiempo por venir como él mismo fue capaz de hacerlo con sus precedentes inmediatos. No hace falta hacer tanto hincapié en el tema de la culpa (que, sin embargo, se adhiere legítimamente a toda forma de praxis) como en el de la responsabilidad, que no puede afirmarse, quizá, sin la sospecha de aquella: en efecto, la responsabilidad del presente por la autodefinición de su misión lo convierte en un período histórico con todas las de la ley y exige la relación con el futuro en la misma medida en que implica una toma de posición sobre el pasado. La historia abarca, sin lugar a dudas, ambas dimensiones; pero no se entiende lo suficiente que el futuro no solo existe para nosotros como un simple espacio utópico de proyección y deseo, anticipación y proyecto: también debe traer consigo esa angustia frente a un futuro desconocido y sus juicios para la cual la temática de la mera posteridad es una caracterización verdaderamente insípida.

Pero ahora es preciso ocuparnos del otro momento, el complementario, en el cual la ruptura se convierte en un período con toda legitimidad. Así sucede, por ejemplo, con el momento tradicionalmente definido en Occidente como Renacimiento, en el cual cierta ruptura, cierta

instauración de una «modernidad», tiene el efecto de inaugurar todo un nuevo período, que lleva la oportuna denominación de Edad Media, como lo otro sin marca de un presente sentido como la reinvención de esa modernidad anterior o primera de los romanos (en la que surgió por primera vez la concepción moderna de la abstracción y de la filosofía misma, junto con determinada concepción de la historia como algo distinto de la crónica). En un próximo capítulo llegaremos al otro rasgo sorprendente de este ejemplo, a saber, la emergencia de dos rupturas, la del Renacimiento con su premodernidad y la de los antiguos con la suya. Aquí es necesario destacar la expansión de la ruptura moderna hacia un período completamente nuevo del pasado, esto es, la Edad Media. Es posible calibrar la extrañeza de esa emergencia –con anterioridad solo existía la ruptura con el pasado clásico, como en Casiodoro, pero no este último cierre, que sella el medioevo convirtiéndolo en un período por derecho propio– en los asombrosos efectos de reescritura que puede lograr la historiografía contemporánea con la ampliación de los límites de la «modernidad» aún más atrás, hasta la primera Edad Media, y la afirmación de la existencia de una ruptura y un nuevo comienzo modernos –hoy rebautizados «primera modernidad»– en un punto situado en la profundidad de un territorio antes medieval (como Petrarca, el siglo XII e incluso el nominalismo).

Tampoco se trata de un acontecimiento único: en efecto, si la ruptura se caracteriza en un inicio como una perturbación de la causalidad propiamente dicha, el corte de los hilos, el momento en el cual las continuidades de una lógica social y cultural anterior llegan a un incomprensible fin y quedan desplazadas por una lógica y una forma de causalidad inactivas en el sistema previo, es inevitable que la contemplación renovada e hipnotizada del momento en que sucede, cuando comienza a detectar causalidades y coherencias antes no advertibles a simple vista, expanda la ruptura hasta transformarla en un período con todas las de la ley. Ese es, por ejemplo, el drama de la teoría de Étienne Balibar sobre un llamado período transicional (al cual volveremos) en el que, por la fuerza misma de las cosas, la lógica del período, el momento o el sistema vuelve necesariamente sobre la idea de la transición y la desecha. Del mismo modo, en la periodización marxista, el «siglo XVIII» también ofrece el ejemplo de una ruptura radical que se desarrolla con lentitud hasta convertirse en todo un período, y una forma anterior de la modernidad en sí.

Pero este peculiar movimiento de ida y vuelta entre la ruptura y el período nos permite al menos formular una primera máxima provisoria sobre la periodización como tal. En efecto, resulta claro que los términos «moderno» y «modernidad» siempre acarrean alguna forma de

lógica periodizante, por implícita que sea a primera vista. El argumento tampoco se propone exactamente como una defensa de la periodización: en rigor, la esencia de toda esta primera parte consistirá en la denuncia de los abusos del término «modernidad» y, por eso, al menos de manera implícita, de la operación misma de periodización. Por su lado, la segunda parte se ocupará de denunciar la esterilidad de la actitud estética convencional, consistente en aislar el «modernismo» como término de referencia para comparar toda una serie de escritores (o pintores o músicos) histórica y artísticamente incomparables.

A decir verdad, quiero insistir en algo más que el mero abuso de la periodización: sostengo que esa operación es intolerable e inaceptable por su misma naturaleza, pues intenta adoptar un punto de vista sobre los acontecimientos individuales que está mucho más allá de las capacidades de observación de cualquier individuo, y unificar, tanto en el plano horizontal como en el plano vertical, una multitud de realidades cuyas interrelaciones deben seguir siendo inaccesibles e inverificables, por no decir más. Sea como fuere, lo inaceptable de la periodización, al menos para el lector contemporáneo, ya se ha recapitulado de manera exhaustiva en los ataques, formulados en una jerga estructuralista, contra el «historicismo» (o, en otras palabras, contra Spengler).

Ahora, sin embargo, es preciso reconsiderar la consecuencia más notoria de cierto repudio de la periodización, que asumiría la forma de una historiografía de la ruptura propiamente dicha o, para decirlo en otros términos, esa incesante serie de hechos desnudos y acontecimientos inconexos propuesta, en sus muy diferentes estilos, tanto por Nietzsche como por Henry Ford («una maldita cosa tras otra»). Sería demasiado simple señalar que esta forma de ocuparse del pasado equivale a una vuelta a la crónica como modo de historiar y registrar la información: en cuanto la historicidad misma es presuntamente una invención moderna, la crítica y repudio de lo moderno generará de manera inevitable, al menos, la alternativa de una regresión a esta o aquella operación premoderna.

Preferiría recordar aquí nuestra hipótesis inicial (fuera del marco de esta investigación en particular, de la modernidad como tal): a saber, que siempre puede esperarse un retorno de lo reprimido del propio relato, algo que uno esperaría encontrar, sin duda, en cualquier enumeración de rupturas (y que la dialéctica de la transformación de la ruptura en un período legítimamente constituido contribuye en mucho a verificar). Pero ahora tal vez podamos especificar esta «ley» (si lo es) en términos de nuestra cuestión inmediata, vale decir la periodización. En ese contexto, es posible formular entonces una máxima más específica (la primera de las cuatro que presentaremos en esta parte) que, si bien

admite las objeciones a la periodización como acto filosófico, se ve enfrentada de improviso a su inevitabilidad; o, en otras palabras,

1. No podemos no periodizar.

La máxima, que parece alentar una resignación ante la derrota, también parecería abrir la puerta a una exhaustiva relativización de los relatos históricos, exactamente como temían todos los críticos de la posmodernidad. Pero solo sabremos si «todo vale» en este sentido después de examinar los propios relatos dominantes.

3

La «modernidad» siempre implica la fijación de una fecha y la postulación de un comienzo, y en cualquier caso siempre es divertido e instructivo hacer un inventario de las posibilidades, que tienden a moverse en torno del tiempo cronológico; la más reciente de ellas –el nominalismo (y también el mcluhanismo)– se cuenta entre las más antiguas. La Reforma protestante disfruta, como es lógico, de cierta prioridad para la tradición alemana en general (y para Hegel en particular). Para los filósofos, sin embargo, la exhaustiva ruptura de Descartes con el pasado constituye no solo la inauguración de la modernidad sino, ya, una teoría autoconsciente y reflexiva de esta, mientras que el propio *cogito* presenta luego la reflexividad como una de las características centrales de la modernidad. En retrospectiva –la retrospectiva del siglo XX y la descolonización–, hoy parece claro que la conquista de las Américas trajo consigo un significativo nuevo elemento de modernidad,[16] aun cuando tradicionalmente fueron la Revolución Francesa y la Ilustración las que la prepararon y acompañaron y a las cuales se acredita su ruptura social y política más trascendente. No obstante, el recordatorio de la ciencia y la tecnología nos remonta de improviso hasta Galileo, si no nos satisface afirmar la existencia de una revolución alternativa en la Revolución Industrial. Pero Adam Smith y otros hacen del surgimiento del capitalismo una inevitable opción narrativa; mientras que la tradición alemana (y en épocas más recientes el Foucault de *Las palabras y las cosas*) afirma la significación de esa clase es-

pecial de reflexividad que es el tipo historicista, o el sentido mismo de la historia. Luego, las modernidades pasan confusa y rápidamente: secularización y muerte nietzscheana de Dios; racionalización weberiana en la segunda fase o estadio burocrático monopólico del capitalismo industrial; modernismo estético con la reificación del lenguaje y la emergencia de toda clase de abstracciones formales y por último, pero no por eso menos importante, la revolución soviética. En años recientes, sin embargo, rupturas que antaño habrían sido caracterizadas como otras tantas modernidades han tendido, antes bien, a adoptar la denominación de posmodernas. Así, la década de 1960 trajo todo tipo de cambios cruciales, que en cierto modo parece superfluo calificar de nueva modernidad.

Esto lleva a la existencia de unas catorce propuestas: podemos estar seguros de que muchas más acechan entre bastidores, y también de que no vamos a obtener la teoría «correcta» de la modernidad mediante la reunión de todas en una síntesis jerárquica. En rigor, ya se habrá entendido que, a mi juicio, esa teoría no va a alcanzarse de ningún modo: pues aquí tenemos que vérnosla con opciones narrativas y posibilidades de relatos alternativos, en cuyo carácter aun los conceptos puramente sociológicos de apariencia más científica y estructural siempre pueden ser desenmascarados.[17] ¿No significa entonces volver a la alarmante posibilidad de un completo relativismo, que siempre parece resurgir en cualquier discusión de lo posmoderno (la narratividad se concibe como un eslogan esencialmente posmoderno), y traer consigo la amenaza última de la desaparición de la Verdad en sí? Sin embargo, la verdad en cuestión no es la del existencialismo o la del psicoanálisis, y tampoco la de la vida colectiva y el decisionismo político sino, antes bien, una verdad de tipo epistemológico estático a la cual se aferra una anterior generación de científicos, junto con su traducción platónica como un «valor», hecha por una generación anterior de estetas y humanistas.

Acaso sea tranquilizante observar que aun en un reino «posmoderno» y libre de trabas de la narratividad propiamente dicha, cabe esperar que algunos relatos sean menos persuasivos o útiles que otros; es decir, aunque la búsqueda de un relato verdadero e incluso correcto sea vana y esté condenada a todos los fracasos salvo el ideológico, podemos sin duda seguir hablando de relatos falsos y hasta tener la expectativa de aislar cierta cantidad de temas en cuyos términos *no* debe hacerse el relato de la modernidad (véase el cap. 4). Entretanto, existe algo así como la dilucidación narrativa y podemos suponer que el uso del relato de la modernidad de este modo, como la explicación de un acontecimiento o problema histórico, nos interna en un camino más

productivo. Después de todo, la causalidad es en sí misma una categoría narrativa; y su identificación como tal aclara tanto su uso apropiado como los dilemas conceptuales que inevitablemente trae consigo. Sea como fuere, este nuevo estatus secundario o auxiliar de la «modernidad» como rasgo explicativo y no como objeto legítimo de estudio ayuda a excluir una serie de falsos problemas.

Uno de ellos está destinado a ser la alternancia que ya hemos señalado en la dialéctica de la ruptura y el período. Como ya se demostró, se trata de una especie de fluctuación guestáltica entre la percepción de la modernidad como un acontecimiento y su aprehensión como la lógica cultural de todo un período de la historia (un período que por definición –al menos hasta la aparición de las teorías de la posmodernidad– aún nos acompaña). Así, el acontecimiento parece contener en su interior, sincrónicamente, la lógica o dinámica mismas de algún desenvolvimiento diacrónico a lo largo del tiempo (en verdad, acaso fuera para ello que Althusser reservó la expresión «causalidad expresiva»). En cualquier caso, es también la lógica propia de la narración, en la cual el narrador del relato puede expandir con gran detalle un dato determinado o comprimirlo en un hecho o punto narrativo; en ella, además, el eje de selección se proyecta sobre el eje de combinación (como en la famosa fórmula de Jakobson para la poesía).[18]

A decir verdad, en un principio esta idea tal vez pueda transmitirse con mayor vigor desde el punto de vista de la retórica clásica (cuya reintroducción en la teoría fue mérito histórico de Jakobson, entre otros). En ese caso, la «modernidad» debe considerarse como un tipo único de efecto retórico o, si el lector lo prefiere, un tropo, pero con una estructura absolutamente diferente de las figuras tradicionales, según se catalogaron desde la Antigüedad. En efecto, el tropo de la modernidad puede considerarse, en ese sentido, como autorreferencial si no performativo, pues su aparición indica la emergencia de un nuevo tipo de figura, una ruptura decisiva con formas previas de la figuratividad, y es en esa medida un signo de su propia existencia, un significante que se indica a sí mismo y cuya forma es su contenido. En consecuencia, la «modernidad», como tropo, es un signo de la modernidad como tal. El concepto mismo de modernidad, por tanto, es moderno y dramatiza sus propias pretensiones. O, para expresarlo al revés, podemos decir que lo que pasa por una teoría de la modernidad en todos los autores que hemos mencionado es poco más que la proyección de su propia estructura retórica en los temas y el contenido en cuestión: la teoría de la modernidad no es mucho más que una proyección del tropo.

Pero también podemos describir ese tropo en función de sus efectos. Ante todo, el tropo de la modernidad tiene una carga libidinal; va-

le decir, es el operador de un tipo único de excitación intelectual por lo común no asociada a otras formas de conceptualidad (o, si una de estas últimas despierta una excitación semejante, cabe sospechar que cierta premisa de la modernidad está oculta dentro de esos discursos en apariencia no relacionados). Esta estructura, sin duda, es temporal y está remotamente relacionada con emociones como la alegría o la anticipación ávida: parece concentrar una promesa en un presente del tiempo y proponer un modo de poseer el futuro de manera más inmediata dentro de ese presente. En este sentido, tiene algo de una figura utópica, en cuanto incluye y envuelve una dimensión de temporalidad futura; pero, de ser así, cabría agregar también que es una distorsión ideológica de la perspectiva utópica y constituye en cierto modo una promesa espuria destinada a largo plazo a desplazar y reemplazar la promesa utópica. En este primer punto quiero destacar, sin embargo, que la afirmación de la «modernidad» de este o aquel fenómeno histórico siempre implica generar una especie de carga eléctrica: singularizar a uno u otro pintor renacentista como el signo de una primera modernidad o una modernidad naciente[19] siempre es –como lo veremos enseguida– despertar un sentimiento de intensidad y energía que supera con mucho la atención que solemos prestar a acontecimientos o monumentos interesantes del pasado.

En cierto sentido, el tropo de la modernidad está estrechamente relacionado con ese otro tropo narrativo cronológico o historizante del «por primera vez», que también reorganiza nuestras percepciones en torno de la premisa de un nuevo tipo de línea del tiempo. Pero «por primera vez» es individual y «moderno» es colectivo: el primero solo aísla un único fenómeno, aun cuando una investigación más profunda bien puede presionarlo y forzarlo al extremo de hacerlo mutar en un signo y síntoma de la modernidad propiamente dicha. Del tropo de «por primera vez» podemos decir que anuncia una ruptura sin un período y, de ese modo, no está sujeto a las antinomias temporales y narrativas de la «modernidad» como tal.

Esto también significa decir, entonces, que el tropo de la «modernidad» siempre es, de un modo u otro, una reescritura, un desplazamiento vigoroso de anteriores paradigmas narrativos. En efecto, cuando examinamos el pensamiento y los textos recientes, la afirmación de la «modernidad» de esto o aquello suele implicar una reescritura de los relatos mismos de la modernidad que ya existen y se han convertido en saber convencional. En mi opinión, por lo tanto, todos los temas a los que se apela en general como un modo de identificar lo moderno –autoconciencia o reflexividad, mayor atención al lenguaje o a la representación, la materialidad de la superficie pintada y así sucesivamente–, to-

dos estos rasgos, son meros pretextos para la operación de reescritura y la generación del efecto de asombro y convicción apropiado para el registro de un cambio de paradigma. Esto no significa decir que esos rasgos o temas sean ficticios o irreales; no es sino afirmar la prioridad de la operación de reescritura sobre las presuntas intuiciones del análisis histórico.

El proceso se observa muy bien en ejemplos menos histórico mundiales que las rupturas absolutas enumeradas al comienzo de este capítulo, aunque la reconceptualización de todas ellas como otras tantas versiones del inicio de la modernidad *occidental* tiende a reducirlas efectivamente a tropos del tipo que quiero ilustrar aquí. Así, si bien Lutero o el idealismo objetivo alemán bien pueden representar obvios aunque dramáticos puntos de partida para una modernidad mundial, releer a Hitler como el agente y el cumplimiento mismo de una modernidad específicamente alemana[20] es con seguridad proponer una vigorosa desfamiliarización del pasado reciente, así como un escandaloso procedimiento de reescritura. El tropo reorganiza nuestra percepción del movimiento nazi, desplazando una estética del horror (el Holocausto, el racismo nazi y los genocidios) junto con otras perspectivas éticas (la conocida «banalidad del mal», por ejemplo) y aun los análisis políticos en los cuales el nazismo es considerado como el desarrollo último de la sustancia de la ideología de la extrema derecha en general, en beneficio de un contexto narrativo evolutivo muy diferente que actúa al menos en dos niveles.

El primero y más fundamental postula la «solución final» del problema del feudalismo y la supresión de todas las supervivencias feudales y aristocráticas o *Junkers* que caracterizaron el desarrollo desigual de Alemania en los tiempos «modernos», así como su dinámica de clase y sus instituciones jurídicas y sociales. «Hitler» es entonces una especie de «mediador evanescente»[21] en el cual se incluyen tanto la política nazi propiamente dicha como la inmensa devastación de la guerra, que borra del mapa todo lo «residual» (según la expresión de Raymond Williams): a decir verdad, bien podría sugerirse que el tropo de la modernidad, en este sentido, siempre tiene la estructura de un mediador evanescente (y también que este debe verse como un tropo por derecho propio); el contenido de este ejemplo tampoco es por completo inocente, como veremos dentro de un momento.

Pero también podemos señalar aquí la proyección del tropo de la modernidad en el nivel expresivo más secundario constituido por la tecnología. En este aspecto, no solo la utilización hitleriana de una serie de sistemas de comunicación muy «modernos» (la radio, el avión) conduce a la invención del político demagogo moderno y la reorgani-

zación total de la política representativa; también es preciso tomar nota de la creación virtual de una vida cotidiana «moderna», como lo testimonian el Volkswagen y la *Autobahn*, para no mencionar la electrificación, cuya llegada a la función aldeana en el notable telefilm *Heimat* [Patria], de Edgar Reisz, actúa como el indicador mismo de la toma del poder por los nazis.

Así, toda una historiografía puede organizarse alrededor del despliegue evidentemente inverificable del tropo de la modernidad como una estrategia de reescritura del período nazi en Alemania. El ejemplo podría repetirse en innumerables contextos, muy diferentes de este. De tal modo, también habría sido posible examinar la tesis de Giovanni Arrighi cuando señala los comienzos de cierta modernidad propiamente capitalista en la contabilidad doble y la «internalización de los costos de protección» en la Génova del siglo XVI.[22] O, en un contexto muy distinto, podríamos evocar la celebración de Kierkegaard de la modernidad esencial del cristianismo[23] y la reteologización implícita de la crítica de la cultura que ella impone. O la identificación weberiana de los comienzos de la racionalización occidental (así designaba la modernidad) en las órdenes monásticas medievales (si no en los inicios de la tonalidad en la música occidental).[24]

Pero prefiero concluir la lista con un despliegue un tanto diferente del efecto de la modernidad, tal como lo encontramos en una sorprendente página de Proust dedicada a los misterios del viaje y los desplazamientos:

> Desgraciadamente, esos maravillosos lugares, las estaciones, de donde sale uno para un punto remoto, son también trágicos lugares; porque si en ellos se cumple el milagro por el cual las tierras que no existían más que en nuestro pensamiento serán las tierras donde vivamos, por esa misma razón es menester renunciar, al salir de la sala de espera, a vernos otra vez en la habitación familiar que nos cobijaba hacía un instante. Y hay que abandonar toda esperanza de volver a casa a acostarnos cuando se decide uno a penetrar en ese antro apestado, puerta de acceso al misterio, en uno de esos inmensos talleres de cristal, como la estación de Saint-Lazare, donde iba yo a buscar el tren de Balbec, y que desplegaba por encima de la despanzurrada ciudad uno de esos vastos cielos crudos y preñados de amontonadas amenazas dramáticas, como esos cielos, de modernidad casi parisiense, de Mantegna o de Veronés, cielo que no podía amparar sino algún acto terrible y solemne, como la marcha a Balbec o la erección de la Cruz.[25]

Esto es algo así como la encarnación proustiana de la *«Querelle des anciens et des modernes»*, cuya forma canónica ha de encontrarse en la caracterización de *tante* Léonie como Luis XIV, tanto por su despotis-

mo como por la puntillosa insistencia en la ceremonia y la repetición. También aquí, el banal viaje «moderno» en tren bebe, por así decirlo, la sangre del pasado y resurge en el consumado drama trágico de la Crucifixión: la modernidad se reinventa como solemnidad trágica, pero solo por medio de un desvío que caracteriza a los grandes pintores trágicos del pasado como «modernos» (¡y parisinos, para colmo!). Sin embargo, hace muy poca falta defender la lectura de Proust como una reescritura sistemática del presente desde el punto de vista del pasado cultural; y sea como fuere, su teoría de la metáfora es en términos muy específicos una teoría de la desfamiliarización que él descubrió más o menos al mismo tiempo que los formalistas rusos.

Quiero abrir aquí un paréntesis y sugerir que podemos dar un paso más e intentar restablecer el significado social e histórico de la operación de reescritura, si la postulamos como la huella y la abstracción de un acontecimiento y un trauma históricos reales, susceptibles de considerarse equivalentes a una reescritura y una sobrecarga de lo social en su forma más concreta. Nos referimos al momento de superación del feudalismo por el capitalismo y del orden social aristocrático de las castas y la sangre por el nuevo orden burgués que promete al menos igualdad social y jurídica y democracia política. Esto significa situar el referente de la «modernidad» de una manera novedosa, a través de las antiguas formas espectrales de la experiencia y no en una correspondencia término a término entre el concepto presunto y su objeto igualmente presunto. También implica señalar algunas diferencias fundamentales en las diversas situaciones nacionales. En efecto, mientras en la propia Europa esta transformación convulsiva, no realmente completa en algunos lugares hasta la Segunda Guerra Mundial, dejó tras su paso cicatrices de verdad, recapituladas y reproducidas por la repetición mental fantasmalmente abstracta, en Estados Unidos, como es notorio, el esquema no se aplica; y en los distintos países del Tercer Mundo, los elementos que en apariencia podrían haber sido restos del feudalismo han sido absorbidos hoy por el capitalismo de una manera muy diferente (aquí constatamos la urgencia de todo el debate sobre si los latifundios constituyen efectivamente supervivencias feudales o no). En cualquier caso –y esta es la justificación más profunda para rastrear las operaciones formales del tropo de la modernidad hasta su traumática aparición histórica–, nuestra situación a comienzos del siglo XXI ya no tiene nada que ver con ello. Las conceptualizaciones del siglo XVIII revolucionario –como la noción de sociedad civil– ya no son relevantes en la era de la globalización y el mercado mundial y el momento de cierta mercantilización tendencial de la agricultura y la propia cultura por un nuevo tipo de capitalismo. En

rigor, esta distinción histórica entre un viejo trauma social y otro muy nuevo (que de acuerdo con nuestro primer sentido no constituye exactamente una reescritura violenta) contribuye en mucho, por lo pronto, a denunciar el carácter ideológico del renacimiento del concepto de modernidad.

En este punto, sin embargo, tal vez sea suficiente terminar el capítulo con la formulación de una segunda máxima sobre los usos del «concepto» de modernidad. En efecto, así como Danto mostró que toda historia no narrativa es susceptible de traducción en una forma propiamente narrativa, por mi parte querría señalar que la detección de los apuntalamientos tropológicos en un texto dado es una operación incompleta, y que los tropos mismos son los signos y síntomas de un relato oculto o enterrado. Así sucede, al menos, con lo que hemos descripto como el tropo de la modernidad, con sus diversos mediadores evanescentes. En consecuencia, tal vez sea deseable plantear la siguiente conclusión:

2. La modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa.

En ese caso, nuestra ambición será no solo renunciar al vano intento de elaborar una descripción conceptual de la modernidad propiamente dicha; acaso nos veamos en la necesidad de preguntarnos si no es mejor reservar el efecto de la modernidad en beneficio exclusivo de la reescritura de momentos del pasado, esto es, de versiones o relatos previamente existentes del pasado. Eludir todos los usos de la modernidad en nuestros análisis del presente, y más aún en nuestros pronósticos del futuro, sería proponer, sin duda, una manera eficaz de desacreditar una serie de relatos (ideológicos) de la modernidad. Pero también hay otras maneras de alcanzar ese objetivo.

4

Tal vez sea adecuado empezar con el momento que siempre se ha tomado como epítome del comienzo absoluto, a saber, Descartes y el *cogito*. Se trata sin duda de una apariencia sistemáticamente fomentada por el propio filósofo, que anticipa la fórmula de Schelling mediante un repudio público masivo del pasado en general: *«je quittai entièrement l'étude des lettres»*,[26] lo cual significa que ha abandonado por completo la lectura de libros. Esta declaración no del todo veraz se combina con otro feliz incidente, a saber, el hecho de no ser discípulo de nadie, en que su imposibilidad de encontrar o elegir un solo maestro[27] produce el tipo de vacío intelectual o pizarra en blanco que tiene una especie de analogía corporal en el experimento planteado al principio de la «Tercera meditación»: «Cerraré ahora los ojos, me taparé los oídos, retiraré todos los sentidos [de sus objetos], borraré incluso las imágenes de las cosas materiales de mi mente», etc.[28] El resultado de esta *epochē* cuasi fenomenológica será entonces esa conciencia en la cual surge el *cogito*. Se ha señalado con sagacidad (¡muchas veces!) que es difícil considerar como un fenómeno o una realidad primaria una conciencia que requiere preparaciones tan elaboradas y negaciones tan sistemáticas. Quizá sería mejor decir que es, tanto en la realidad como en su concepto, una construcción: un término que pronto nos pondrá en el camino de la estremecedora reinterpretación de Heidegger.

En primer lugar, sin embargo, es necesario decir algo sobre el *cogito* como representación y, más precisamente, como una representación de

la conciencia o la subjetividad. Puesto que sobre la base de la fuerza de esa representación muy a menudo se asignó a Descartes el papel de iniciador de la escisión entre sujeto y objeto que constituye la modernidad como tal y que todos, se dice, aún padecemos hoy. Ese es, sin duda, el significado del hecho paradójico de que Descartes sea no solo el fundador del idealismo filosófico moderno, sino también del materialismo filosófico moderno. (Más adelante, en esta misma primera parte, volveremos a su materialismo y su «método científico».) Sin embargo, expresarlo de cualquiera de estas maneras es suponer que los análisis modernos de la subjetividad (si no la experiencia de esta) derivan de Descartes; lo cual significa de algún modo que, con él, deberíamos poder presenciar el surgimiento del sujeto o, en otras palabras, del sujeto occidental, vale decir, el sujeto moderno propiamente dicho, el sujeto de la modernidad.

No obstante, solo podríamos ser testigos de ese surgimiento si tuviéramos alguna representación de lo que surgió con él. Eso es justamente lo que quiero poner en duda: en efecto, al parecer solo tenemos un nombre para ese estado de la conciencia, a menos que se trate de una cosa bastante diferente y aún más peculiar, un nombre para ese acontecimiento que es la presentación en la conciencia. Es un nombre muy peculiar, en verdad, y nos recuerda esas personificaciones arcaicas y alegóricas que deambulan llevando su identificación escrita en el dorso: «pienso» o «*cogito*». Pero un nombre no es una representación e incluso cabría conjeturar que, en este caso, es el sustituto y, por así decirlo, el «sucedáneo» (el *tenant-lieu* lacaniano) de esa representación, sobre la cual, ante todo, no queda sino concluir que debe ser imposible. Hay muchas razones para calificar de irrepresentable la conciencia. El sugerente libro de Colin McGinn nos recuerda, sobre la sentencia empirista de que no hay «nada en la mente que no haya pasado antes por los sentidos», que llamamos conciencia algo que nunca estuvo, sin duda, en los sentidos.[29] Entretanto, Kant hizo la célebre afirmación de que el sujeto es un nóumeno y no un fenómeno; lo cual significa por definición que la conciencia, como cosa en sí, no puede representarse, en cuanto es aquello para y por lo cual se representan las representaciones. De allí a la posición lacaniana sobre el sujeto –Žižek la dramatiza como un «¡inclúyanme afuera!»–[30] no hay más que un paso, y Lacan nos hace el favor de recordarnos que, luego del abandono del *Entwurf*, Freud no vaciló en poner entre paréntesis el problema de la conciencia como tal y la dejó de manera sistemática al margen de su problemática.[31]

También podemos volver a la cuestión desde otro punto de vista y señalar que, cualquiera sea la fuerza de estos argumentos, el *cogito*, de todas maneras, se toma las más de las veces como una representación,

casi siempre descripta, a su vez, como un punto, en cuanto este carece de dimensión y extensión.[32] En rigor, en esa descripción podría incluirse además el lugar, porque el lugar desencarnado del punto en el espacio también parece captar algo del carácter situado de la conciencia en el mundo, a la vez que se niega toda reificación –aun simbólica–, todo tipo de sustancialidad de la cual pueda afirmarse esta o aquella propiedad o característica. Pero esto nos enfrenta con un resultado dialéctico en el que el sujeto emergente es generado, en cierto modo, a partir del espacio del mundo objetal y solo es descriptible (puro lugar) cuando ese espacio se ha reorganizado como pura extensión homogénea. O, si el lector lo prefiere, la conciencia y el sujeto sólo son representables por medio de la falta de dirección del mundo objetal y, además, del momento de un mundo objetal históricamente producido. Ahora bien, el aspecto moderno del *cogito* resultó ser, no la subjetividad, sino la extensión; y si hay alguna causalidad en este intento de comienzo absoluto, el objeto es entonces el que constituye al sujeto frente a sí mismo, junto con su distancia respecto de ese sujeto y viceversa (la famosa escisión entre sujeto y objeto): pero dicho objeto es en cualquier caso el resultado de un proceso histórico específico (el de la producción universal de un espacio homogéneo). ¿De dónde viene, empero, este último? ¿Y cómo imaginar un comienzo absoluto, una especie de ruptura primordial, en la cual sujeto y objeto tengan iguales derechos de causalidad? Las mitologías de los filósofos «idealistas» alemanes (Fichte y Schelling) trataron de reconceptualizar esos comienzos,[33] de los cuales, por supuesto, solo los mitos primordiales proponen alguna alusión representacional. Pero *mythos* en griego significa narración o relato; en consecuencia, preferiría concluir que esta versión del comienzo absoluto de la modernidad es también un relato y no volver a caer en la fórmula escéptica e improductiva de que es simplemente un mito.

Acaso sea este, sin embargo, el momento de examinar la versión heideggeriana de este comienzo específico, en el cual nos costaría, en verdad, conceder prioridad al sujeto o al objeto; y en el que cada lado produce al otro al producirse a sí mismo en un único y mismo momento: sujeto y objeto resultan de este acto inicial de posicionamiento a través de la separación y de separación a través del posicionamiento. De hecho tocamos aquí el problema narrativo planteado por cualquier forma de relación, a cuyo respecto y virtualmente por definición y de antemano estamos obligados a hacer igual justicia a la diferencia entre dos cosas al mismo tiempo que afirmamos su unidad dentro de la relación, por momentánea y efímera que esta sea.

La «solución» de Heidegger[34] –enormemente influyente, y de la que puede decirse que tuvo ascendiente sobre todas las teorías posteriores

de la ideología en la década de 1960 (o en el llamado postestructuralismo), desde *Tel Quel* hasta la teoría cinematográfica– gira en torno de un juego de palabras característico (relacionado con sus notorias etimologías populares), a saber, una segmentación de la palabra alemana que significa representación (*Vorstellung*). En efecto, para anticiparnos, el concepto mismo de representación es la solución de Heidegger: para él significa exactamente lo mismo que la escisión entre sujeto y objeto; con la salvedad de que la palabra «representación» subraya la interacción mutua de estos dos polos, mientras que la otra fórmula los separa al asignar un nombre diferente a cada uno, esto es, sujeto por un lado y objeto por otro.

Pero ¿cómo llega la representación a servir de clave de la interpretación del *cogito* cartesiano? Es muy sencillo: Heidegger aplica el inmenso peso de su educación clásica –tan palpable en sus asombrosas lecturas de los textos filosóficos de la tradición– a un punto léxico. De acuerdo con pruebas contextuales,[35] quiere que concordemos en que «pensar» es una lectura demasiado estrecha y restringida de *«cogitare»*, y que este verbo crucial debe traducirse justamente por «representación». Pero ahora es preciso desplegar la «representación» –el alemán *Vorstellung*– y darle la oportunidad de mostrar lo que vale: sus partes combinadas transmiten el significado de un poner algo frente a nosotros, un posicionamiento del objeto putativo de tal manera que este se reorganiza en torno del hecho de ser percibido. *Vorstellen*, el equivalente del *per-cipere* cartesiano, designa para Heidegger el proceso de traer una cosa ante uno mismo, y por lo tanto *imaginarla* (la palabra alemana es la misma), percibirla, pensarla o intuirla o, como dice Heidegger, *«etwas in Besitz nehmen»*, tomar posesión de ella.[36] Según esta lectura de *Vorstellung*, el *esse* del objeto es su *percipi*, con la condición de añadir que en ese caso el objeto no tiene absolutamente ninguna existencia previa con esa forma; pero también será preciso señalar que no se trata de una formulación idealista y el objeto no se reduce aquí a «mi» idea del objeto, dado que por el momento no existe ningún sujeto percipiente (enseguida volveremos al surgimiento de un polo subjetivo en la representación).

La consigna más contemporánea y posmoderna de la construcción permitirá aclarar más toda esta concepción: lo que Heidegger llama representación es un modo de construir el objeto de una manera específica. Podemos rastrear la influencia heideggeriana hasta nuestros días para identificar un ejemplo privilegiado de la construcción de un objeto en la representación: la perspectiva, antes en la pintura y luego en el análisis ideológico relacionado de la teoría cinematográfica.[37] La perspectiva reconstruye claramente el objeto como un fenómeno en el

sentido kantiano, un objeto que podemos percibir y conceptualizar. Sostener, como a veces hace Heidegger, que la era de la representación es también el reino del subjetivismo metafísico occidental, no significa que el objeto en perspectiva sea una mera ficción, una idea para mí, una proyección o un producto de mi subjetividad. Simplemente propone cierta construcción de lo real entre otras concebibles (y el objeto representacional de la perspectiva en la pintura también es en gran medida para Heidegger el objeto de la experimentación científica moderna).

Sin embargo, ¿cuál es la finalidad de esta construcción? Nada menos, nos dice Heidegger, que la construcción de la *certeza*;[38] y como sabe cualquier lector de Descartes, esta solo puede alcanzarse por medio de una construcción preliminar de la *duda*. La indubitabilidad de la *certeza* cartesiana –*fundamentum absolutum inconcussum veritatis*– solo puede manifestarse gracias a la desestimación sistemática de una duda que uno, en consecuencia, debe producir por anticipado y dirigir. Sólo a través de esa certeza recién alcanzada puede surgir históricamente una nueva concepción de la verdad como corrección; o, en otras palabras, puede hacer su aparición algo así como la «modernidad».

No obstante, ¿dónde deben encontrarse el sujeto y la «subjetificación» [*«subjectification»*] en este proceso? La lectura propone otros dos pasos textuales: el primero es la fórmula cartesiana alternativa de un *cogito me cogitare*,[39] que parece introducir una idea bastante convencional de autoconciencia (un término que el propio Heidegger usa con aprobación). Pero en el contexto de una construcción del objeto por representación, ese yo que parece acompañar automáticamente el *cogito* y la concentración en el objeto representado también debe aprehenderse como una construcción. La mejor manera de plantear este argumento es destacar las ilusiones generadas por un sustantivo como «yo», que sugiere algo así como una persona o una «identidad» situada dentro y detrás de todo el proceso de percepción. El modelo de Heidegger, sin embargo, sugiere más bien una descripción puramente formal de esa emergencia del sujeto: la construcción del objeto de la representación con un carácter perceptible abre formalmente un lugar desde el cual se supone que esa percepción se produce; el sujeto es ese lugar estructural o formal, y no alguna especie de sustancia o esencia. En verdad, las críticas ulteriores de la representación denuncian en ese sentido la perspectiva y las estructuras conexas como ideológicas en y por sí, sin la intervención de opiniones subjetivas y las «posiciones» ideológicas de un individuo. Pero también puede decirse en ese mismo sentido que, en el relato de Heidegger, el objeto produce al sujeto (y no al revés, como ocurre con el *fiat* de un Fichte o un Schelling).

Tenemos luego la cuestión del fastidioso *ergo*, a cuyo respecto ya el propio Descartes había insistido en que no tenía nada que ver con una conclusión lógica o el movimiento de un silogismo en la lógica aristotélica. En efecto, como señala Heidegger, la afirmación del ser ya está de acuerdo con el proceso de representación, dado que esta nueva metafísica reorganiza nuestras categorías del ser, identificado ahora como representación: *Sein ist Vorgestelltheit*.[40] En ese caso, *ergo* no significa «por lo tanto», como en una conclusión lógica, sino más bien algo parecido a «es decir».

Esta descripción de la emergencia de la modernidad como representación parece ofrecernos efectivamente «una historia sin sujeto ni *telos*»,[41] y en ese sentido bien puede ser preferida a los insípidos y ordenados relatos humanistas. (La presunta convergencia del relato heideggeriano –*Vorstellung* como *Herrschaft*– con la concepción de la «razón instrumental» de la Escuela de Francfort tiende a disminuir esas pautas y engendrar una «crítica de la cultura» más convencional.) Pero antes de extraer lecciones más específicas para cualquier doctrina de la modernidad, debemos examinar la descripción como un relato. En otras palabras, ¿es la autocreación un relato? ¿Es este acontecimiento único y en cierto modo autocreador –la producción del sujeto por el objeto y, recíprocamente, del objeto por el sujeto– una historia genuina, una especie de narración histórica o, en cambio, poco más que un mito en el sentido privativo de un acontecimiento increado y sin un contexto narrativo?

De hecho, sin embargo, hemos retenido ese contexto hasta ahora. Y sólo él garantiza la modernidad esencial del *cogito* cartesiano, dado que sólo él nos permite leer ese acto aparentemente absoluto como un gesto de liberación y, más precisamente, como una emancipación de ese mismo contexto. Se alude aquí a la referencia convencional que ve el momento cartesiano como una ruptura con el escolasticismo medieval y, en rigor, con un mundo teológico en general (que, como nos indica el artículo epónimo, sería erróneo caracterizar como una «imagen del mundo» o una «visión del mundo», dado que estas expresiones seculares solo se aplican, en realidad, a la propia modernidad).[42]

Pero el relato de la ruptura permite a Heidegger introducir, por así decirlo, la prehistoria del motivo de la certeza y especificar sus usos en Descartes como una función del papel que cumplió en el sistema anterior, donde significaba la certeza de la salvación. Es esto, entonces, lo que nos autoriza a leer el gesto cartesiano de liberación de una manera narrativa:

...esta liberación se libera –sin saberlo– una vez más de la vinculación por la verdad de la revelación, en la cual se asegura y cerciora al hombre de la salvación de su alma. La liberación *de* la certidumbre de la redención revelada debería ser, pues, en sí una liberación *para* una certidumbre, en la cual el hombre se asegura lo verdadero como lo sabido de su propio saber. Eso solo fue posible a base de que el hombre que se liberaba se garantizara la certidumbre de lo mismo que se podía saber. Pero eso solo podía suceder si el hombre decidía por sí y para sí mismo lo que según él podía saberse y cuál había de ser el significado de saber y seguridad de lo sabido, es decir, de la certidumbre. El problema metafísico de Descartes pasó a ser este: proporcionar el fundamento metafísico a la liberación del hombre para la libertad como autodeterminación segura de sí misma. Pero este fundamento, no solo tenía que ser cierto, sino que, estándole negada toda medida de otros dominios, debía ser al mismo tiempo de tal índole que gracias a él se pusiera como autocertidumbre la esencia de la libertad pretendida. Sin embargo, todo lo cierto a base de sí mismo tiene que asegurar al mismo tiempo como cierto aquel existente para el cual ha de ser cierto ese saber y mediante el cual se pretende asegurar todo lo que puede saberse. El *fundamentum*, el fundamento de esta libertad, lo que esta tiene en el fondo, el *subjectum*, tiene que ser algo cierto que satisfaga a las mencionadas exigencias de esencia. Un sujeto que se distinga en todos estos aspectos se hace necesario.[43]

Podemos especificar ahora los dos modos del relato de la modernidad de Heidegger. En el primero, un rasgo que tenía una función específica en el primer sistema histórico –en este caso, la «certeza» de la salvación– se abstrae de ese contexto, único en el cual poseía un contenido funcional, para transferirlo a un nuevo sistema, donde se le asigna una función completamente diferente. Se trata de un modelo que volveremos a encontrar (en Foucault y Althusser) como un intento más franco de explicar la transición de un modo de producción a otro. Heidegger quiere insistir asimismo en la insuficiencia de los relatos que postulan continuidades simples (señala de manera expresa la insatisfactoria noción de «secularización»),[44] así como en lo que hemos llamado segundo modo del relato en cuestión, a saber, el de la supervivencia y persistencia de elementos residuales pertenecientes al sistema anterior: en este caso, los conocidos rasgos medievales aún presentes en el lenguaje de Descartes:

Aquí tenemos el ejemplo más palpable de los obstáculos puestos por una metafísica anterior a un nuevo comienzo del pensamiento metafísico. Un informe historiológico sobre el significado y la naturaleza de la doctrina de Descartes está obligado a establecer esos resultados. Sin embargo, una meditación histórica sobre la indagación propiamente dicha debe esforzarse

> por pensar los principios y conceptos de Descartes en el mismo sentido que él quería darles, aun cuando al hacerlo se demuestre la necesidad de traducir sus afirmaciones en un «lenguaje» diferente.[45]

Esta insistencia en la índole sistémica del pensamiento en cuestión –la diferencia radical entre Descartes y sus «predecesores» teológicos, la relativa continuidad entre el nuevo sistema cartesiano y la aparente ruptura de Nietzsche con él– marca a Heidegger como un pensador de la periodización. Pronto abordaremos los problemas estructurales de esos relatos periodizantes.

En este momento, sin embargo, es necesario sacar algunas conclusiones de esa investigación del *cogito* y su modernidad. Pero aquí el lenguaje característico de Heidegger nos causará algunos problemas y confusiones iniciales: con la palabra tradicionalmente traducida en inglés como *representation* [representación] (*Vorstellung*) se refiere, como hemos visto, a todo un proceso (metafísico) de reorganización del mundo y producción de una nueva categoría del ser bajo el signo de la epistemología. El *cogito* de Descartes es entonces el primer síntoma de esta transformación global que constituye la esencia de la teoría heideggeriana de la modernidad: es la palabra empleada para referirse a un nuevo reordenamiento de sujeto y objeto en una relación específica de conocimiento (e incluso dominación) entre uno y otro; el objeto sólo llega a ser al ser conocido o representado, y el sujeto, solo cuando se convierte en el lugar y el vehículo de esa representación.

Sin embargo, la lectura tradicional del *cogito* lo ve como la quintaesencia de la propia conciencia y, en rigor, como su representación en el sentido de una palabra alemana bastante diferente, *Darstellung*, que tiene matices del ámbito teatral y escénico. Mi argumento ha sido que, en ese sentido, el *cogito* es un fracaso, porque la conciencia no puede representarse en modo alguno; y las descripciones del *cogito* en términos de puntos luminosos sin extensión contribuyen en mucho, con su empobrecimiento figurativo, a apoyar ese planteo. Cualquiera sea su significado como operación y construcción, por lo tanto, el *cogito* debe leerse como un primer intento, todavía inigualado, de *verter* la conciencia como tal (para utilizar el término empleado por Henry James para la representación artística) y transmitir este objeto único en su pureza. Si es así, también tiene por necesidad el significado del fracaso de todos esos intentos, así como su imposibilidad; y debemos extraer otra lección de ello, a saber, que la conciencia –en el sentido de *Darstellung*–, como experiencia, como lo que somos todo el tiempo, no puede representarse; no puede ser un objeto de representación. La conciencia es irrepresentable, junto con la experiencia

vivida de la subjetividad (lo cual no significa que el yo o la identidad personal no puedan representarse: en cualquier caso, estos son ya un objeto y una representación, como lo es también la estructura del inconsciente que Freud y sus seguidores cartografiaron alegóricamente).

Pero de todo esto se deduce una consecuencia de gran trascendencia en el ámbito de las teorías de la modernidad: a saber, que en lo sucesivo no puede aceptarse ninguna teoría de la modernidad en términos de subjetividad. Pues si las representaciones de la conciencia no son posibles, resulta evidente que las teorías que intenten situar y describir la modernidad desde el punto de vista de cambios y mutaciones en la conciencia están igualmente viciadas de nulidad. En su mayor parte, desde luego, las teorías se denuncian a sí mismas: y es bastante fácil identificar las descripciones del cambio cultural en términos de psicología popular (narcisismo, debilitamiento del complejo de Edipo, mamismo, muerte de Dios o de la autoridad paternal, etc.) como pasto de las ideologías. Sin embargo, tres de las más augustas concepciones del modernismo y su subjetividad parecen mantenerse firmemente en su lugar, y resulta útil, entonces, destacarlas y denunciarlas. En particular, uno tiene la impresión de que la idea de que la modernidad equivale a algún tipo único de libertad occidental todavía conserva vigencia. No obstante, con esta idea de libertad se alude, sin duda, a algo subjetivo y a una modificación fundamental de la conciencia como tal. No se dice con tanta frecuencia lo que aquella era antes, aunque podemos suponer que la otredad de lo premoderno debe ir por fuerza de la mano con la falta de libertad, la obediencia y el sometimiento de una mentalidad esclava y una postura de vida irremediablemente subordinada. (Así, «libre» se modula de manera imperceptible hasta convertirse en «burgués».)

En este punto de la celebración clásica de la modernidad, sin embargo, aparece en general una segunda caracterización, la idea de individualidad. Los modernos son individuos, y lo que en los otros es muestra de ausencia de libertad es, como no deja de parecer obvio, su falta de individualidad. Pero debería ser claro que la individualidad es también una representación ilegítima de la conciencia como tal: pretende caracterizar el clima interno del individuo liberado y su [*his*] (*¡sic!*) relación con su ser y su muerte, así como con otras personas. Cuando esta segunda caracterización comienza a derrumbarse –no es tan fácil inventar descripciones plausibles de la atmósfera interna de algo tan poco figurativo como la conciencia–, se recurre a la tercera alternativa.

Esta opción implica la evocación de la modernidad en términos de autoconciencia o reflexividad: aquí, entonces, hemos alcanzado de im-

proviso, al parecer, un concepto filosóficamente más viable sobre cuya base pueden sostenerse los atributos de la libertad y la individualidad. En efecto, es más fácil decir que una «persona premoderna» es consciente pero no autoconsciente en el sentido filosófico occidental que afirmar que no es un individuo: en cuanto a la libertad, el deslizamiento de su aceptación de atributo metafísico a atributo social o político hace de su despliegue no ideológico una operación particularmente delicada.

No obstante, si la conciencia no puede representarse, cuánto más debe suceder otro tanto en el caso de la autoconciencia, que por lo común se concibe como una especie de duplicación de la primera (pero las figuras para esta nueva entidad –espejos, ecuaciones, luz reflejada, etc.– son aún más endebles que el «punto» inicial del *cogito*). De hecho, debería ser obvio que si tradicionalmente se asignaba el carácter de problema filosófico fundamental a la posibilidad de decir si otras personas eran conscientes o no –basta pensar en el autómata de Descartes–,[46] será aun más difícil resolver si el atributo de la autoconciencia puede otorgárseles sin vacilaciones. En consecuencia, me parece justificado formular una nueva máxima, la tercera, según la cual afirmamos lo siguiente:

3. El relato de la modernidad no puede organizarse en torno de las categorías de la subjetividad (la conciencia y la subjetividad son irrepresentables).

Esta proposición preserva gran parte del espíritu del antihumanismo de la década de 1960 y de la crítica «postestructuralista» del sujeto (o del sujeto centrado, con lo cual no se hacía referencia a otra cosa que a nuestro viejo amigo, el *cogito* o conciencia). No obstante, aun después de este giro lingüístico, como a veces se lo denomina, y las diversas propuestas teóricas y filosóficas a favor de un descentramiento radical de la subjetividad y la conciencia, parece haber quedado demostrada la dificultad de deshacerse de los antiguos hábitos y renunciar a esas categorías. Así, es necesario desenmascarar la noción omnipresente de reflexividad y señalar que no es mucho más que un nombre en código de la autoconciencia (por muy poco antropomórfico que parezca ser su contexto): en rigor, el tema de la autorreferencia o autoseñalamiento tiene, como veremos, un lugar central en una de las obras filosóficas y sociológicas más ambiciosas de nuestros días, la de Niklas Luhmann. Entretanto, las multitudinarias teorías del lenguaje y la comunicación tienden hoy, en su mayor parte, a perpetuar esas anteriores filosofías de la subjetividad bajo sus disfraces científicos: cada vez que

surge el eslogan de la intersubjetividad, podemos tener la seguridad de encontrarnos aún en un mundo discursivo esencialmente humanista.

No obstante, el estatus de la máxima en cuestión exige una aclaración específica: no debe entendérsela como una proposición ontológica, esto es, no afirma la inexistencia de la subjetividad. Se trata, antes bien, de una proposición sobre los límites de la representación como tal, e implica sencillamente afirmar que no hay modo de hablar de la subjetividad que, de inmediato y de alguna manera, no sea figurativo: en efecto, esas palabras son principalmente figuraciones y metáforas enterradas u olvidadas si, como Nietzsche exhortaba a hacerlo, nos remontamos en la historia lo suficiente para seguirlas.[47] Pero quien dice figuración evoca un fracaso de la representación: una figura siempre es, necesariamente, un sustituto, una segunda opción, la admisión de una derrota lingüística y expresiva (de la cual surge, sin duda, el lenguaje poético). No querría, empero, que se interpretara que este diagnóstico de fracaso entraña la consecuencia adicional de que todas esas figuraciones de la subjetividad son imperiosamente falsas, y menos aún incorrectas (y ni siquiera inexactas). No sé con seguridad qué podría significar eso en una situación en la cual no hay un lenguaje literal y todas las posibilidades, para empezar, fueron siempre figurativas.

De hecho, no obstante, nuestra pesimista tercera máxima no nos deja en medio de ningún impenetrable silencio wittgensteiniano en el cual ya no pueda decirse nada más. Al contrario, no hace sino invalidar cierta cantidad (¡bastante considerable!) de «críticas de la cultura» que demuestran ser ideológicas hasta los tuétanos y cuyas intenciones, cuando se las examina con mayor detenimiento, son casi siempre muy dudosas. Pero esto no significa que no tengamos posibilidad alguna de hacer el relato de la modernidad.

En realidad, el mismo relato heideggeriano del proceso –por ideológico que resulte por derecho propio– nos imparte ciertas lecciones metodológicas. En especial, es preciso señalar en él la coexistencia de dos temporalidades: la temporalidad interna de la representación, de la escisión entre sujeto y objeto (o diferencia e identidad), cuando cobra vida como acontecimiento autocreado, y una temporalidad externa (la del tema de la certeza) en la cual una concepción teológica o medieval de la certidumbre de la salvación se superpone a la emergencia del nuevo sistema durante un último momento y coexiste con él lo suficiente para que la función de la certeza pase de la estructura saliente a la nueva, en alguna forma completamente diferente. Lo que ha sucedido aquí es que un relato bastante mítico del acontecimiento que es causa de sí mismo se ha fundado en una situación narrativa o un conjunto de precondiciones sobre cuya base puede hacerse un relato creíble de aquella

emergencia en forma narrativa. Ya no se trata de la causalidad pasada de moda, a la usanza de la que infestaba la anticuada historia intelectual cuando esta intentaba decidir entre antecedentes y genealogías, predecesores y semejanzas familiares. Tal vez el concepto althusseriano de causalidad estructural sea más adecuado (volveremos a él más adelante). El movimiento es, antes bien, el proyectado por Hegel en su *Lógica* desde una dialéctica de oposiciones hasta el surgimiento de un «fundamento» o *Grund* (que también significa «causa» o «razón de»).[48] Tendremos oportunidad de examinar otras versiones de esta peculiar estructura, a cuyo respecto basta decir, por el momento, que ninguna teoría de la modernidad debe afirmar su absoluta novedad como una ruptura y, al mismo tiempo, su integración a un contexto con el cual pueda postularse que rompe.

La palabra para referirse a esta estructura –cuya incorporación a un discurso propiamente filosófico promovieron primero Jaspers y luego Sartre– es «situación», un término narrativo que intenta la cuadratura de este círculo en particular para mantener unidas dentro de sí sus características contradictorias de pertenencia e innovación. Será preciso entonces afirmar, para modificar otra vez nuestra máxima, que uno sólo puede hacer un relato determinado de la modernidad desde el punto de vista de su situación o, mejor aún y para completar la fórmula:

3. El relato de la modernidad no puede organizarse en torno de las categorías de la subjetividad; la conciencia y la subjetividad son irrepresentables; solo pueden contarse las situaciones de la modernidad.

5

Por desdicha, no es tan fácil liberarse de Heidegger; además, en un examen más profundo descubrimos una confusión conceptual o formal en la que no reparamos durante la discusión anterior. La confusión se debe a que Heidegger tiene al menos dos teorías de la modernidad. En caso necesario, la situación podría resolverse hablando de su evolución, sus diversos «giros», los múltiples modelos de su pensamiento, etc. Prefiero hacerlo de otro modo y decir, entonces, que en Heidegger no hay una sola ruptura moderna, sino al menos dos.

En efecto, junto a la ruptura cartesiana de la representación y el surgimiento de la «imagen del mundo» epistemológica, con su tajante oposición entre sujeto y objeto, persiste una ruptura anterior, que podríamos denominar romana o imperial. En este caso nos vemos ante la pérdida de la experiencia griega del ser, tal como se refleja en la reificación del pensamiento griego cuando la mentalidad romana se adueña de él mediante su traducción al latín (y debería recordarse que para Heidegger el griego y el alemán son comparables en su autenticidad: ambos están libres de la contaminación de otras lenguas y muestran una proximidad etimológica a una experiencia original del ser). La reificación (aunque como término sea tal vez el ejemplo mismo de lo que designa) no es entonces una palabra inapropiada o anacrónica para aludir al proceso de traducción, en cuanto la primera ilustración de Heidegger explora la transformación de la presencia de los entes en lo que no sería demasiado antojadizo describir como las «cosas reificadas» del Imperio Romano (*res*, *ens*):

Estas denominaciones no son nombres caprichosos. En ellas habla lo que aquí ya no podemos mostrar: la experiencia griega fundamental del ser de lo existente. Pero gracias a estas determinaciones se funda la interpretación en lo sucesivo decisiva de la cosidad de la cosa y se fija la interpretación occidental del ser de lo existente. Empieza con la incorporación de las palabras griegas al pensamiento romano-latino: «hypokeimenon» pasa a ser *subjectum*; «hypostasis», *substantia*, «symbebēkos», *accidens.* Desde luego, esa traducción de los nombres griegos al latín dista de ser el proceso inocuo por el cual se lo conoce aún en la actualidad. Antes bien, detrás de la traducción aparentemente literal y en consecuencia, conservadora, se esconde un trasladar la experiencia griega a otro modo de pensamiento. *El pensamiento romano adopta las palabras griegas sin la correspondiente experiencia –de idéntico origen– de lo que dicen, sin la palabra griega.* La inconsistencia del pensamiento occidental empieza con ese traducir.[49]

Es indudable que para Heidegger la reificación conceptual romana es el comienzo de un proceso «metafísico» en gran medida aún vigente (como lo testimonia la supervivencia de los términos latinos en las lenguas vernáculas europeas). Con la apropiación y transformación romana, imbuida de dominación y conducente a las catástrofes de la historia occidental moderna, comienza cierta modernidad.[50] Con este relato histórico específico se introduce la amplia periodización de la «metafísica occidental» (que es quizá la mayor deuda filosófica de Derrida con una figura que, como es evidente, lo fascina y lo repele a la vez). ¿Es inconsistente con la teoría de orientación cartesiana de la modernidad como representación que antes esbozamos? En buena parte, estamos aquí ante una elección interpretativa: y ya que se trata de reificaciones, podríamos sostener que el Descartes de Heidegger no hace sino sumar un sujeto reificado al reificado mundo objetal romano. No obstante, esto constituye dos rupturas y no una, y nos permite volver a las teorías de la modernidad en general con algunas interesantes sospechas.

(Esta situación, además, no se ve precisamente simplificada por la aparición en la posguerra de otra ruptura posible, la tercera. La concepción heideggeriana de la tecnología es por cierto mucho más ideológica que cualquiera de estas dos teorías filosóficas anteriores; pero parecería marcar una versión aún más dramática de la modernidad y su surgimiento, no solo por sus alusiones pesimistas y casi apocalípticas, sino también por su premisa misma: a saber, la complicación de la relación de representación entre sujeto y objeto de la teoría precedente debido al agregado de un nuevo relevo, el enigmático *Gestell* en el cual lo que se ha traducido como una especie de «reserva permanente» (*Bestand*) permite el almacenamiento de la energía para un uso ulterior.[51] Este exceso o resto reutilizable (del acto original de intercambio) se

asemeja mucho al excedente original del cual derivan las primeras formas de poder político; puede ser incluso comparable al análisis marxista (mucho más complejo) del capital. No obstante, como crítica de la cultura y concepto filosófico no parece inmediatamente conciliable con la anterior crítica de la representación (aunque sin duda tiene cierto parecido familiar con ella); por otra parte, Heidegger tampoco intenta conciliarlos. En tal caso, tenemos tres rupturas, tres momentos de la emergencia de la modernidad, tres relatos del proceso, y no uno solo.)

La multiplicación de Heidegger no es un ejemplo aislado; será de cierto interés, en consecuencia, examinar esa extraña proliferación periodizante en otro autor (distantemente inspirado en aquel) para quien el acto de periodización es ahora la preocupación central y el gesto interpretativo fundamental: me refiero a Michel Foucault, y en particular al Foucault de *Las palabras y las cosas*, de quien podemos decir sin temor a equivocarnos que propone tanto una historia como una teoría de la modernidad.

Se recordará que la monumental arqueología de Foucault se organiza en torno de cuatro momentos históricos. El primero es una especie de momento premoderno, en el cual elementos del medioevo se combinan con los rasgos más supersticiosos del Renacimiento para presentar un mundo mítico atemporal en el que la realidad es un libro o texto leído por sus intérpretes. Ese texto se organiza alrededor de semejanzas microscópicas y macroscópicas (*conventia*, *aemulatio*, analogía y simpatía),[52] en las que la preponderancia de catálogos y enciclopedias grotescas, bestiarios e historias fantásticas no debe concebirse como un error o una superstición en un sentido moderno, sino como el reflejo de un tipo radicalmente diferente de interés, objetivo y atención: un interés en «todo lo que ha sido *visto* u *oído*, todo lo que ha sido *narrado*, sea por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, por la tradición o por los poetas».[53] Estas luminosas páginas constituyen una especie de antesala a la historia propiamente dicha, que, como veremos, comienza al mismo tiempo que la modernidad: en ese mundo de figuras y semejanzas, de ecos y signaturas, no hay todavía una «verdadera» historia (en el sentido moderno), y por lo tanto los interrogantes sobre la causalidad, los comienzos y el alcance no son pertinentes. Denunciar el resto de los relatos como eurocéntricos es pasar por alto este universo mítico y casi africano que los precede; preguntar cómo encajan aquí la Grecia clásica, o China o la India, es hacer preguntas falsas.

Tenemos derecho a hacerlas tan pronto como comienza la modernidad occidental: preguntar, por ejemplo, acerca de lo que llamamos se-

gundo período o momento, ese momento de lo que Foucault denomina «representación» (en nada coincidente con el sentido heideggeriano) y lo que también llama «período clásico» (de acuerdo con un uso francés que puede parecer localista para las otras tradiciones nacionales), a saber, los siglos XVII y XVIII. Estamos entonces incluso explícitamente autorizados a plantear la cuestión histórica sobre nuestro tercer período, los siglos XIX y XX, visto que se trata del momento mismo de invención de la historia moderna como tal, el momento del historicismo, el vitalismo y el humanismo y de construcción de las llamadas ciencias humanas (*Geisteswissenschaften*). En cuanto a lo que designo como cuarto período, se trata de un reino nebuloso y profético, un reino del lenguaje y la muerte, que vive en los intersticios de nuestra modernidad como su negación y su desmentida: un reino alimentado por el estructuralismo pero en modo alguno premonitorio del posmodernismo, dado que no puede –virtualmente por definición– realizarse como un período histórico independiente; y, no obstante ello, un reino cuya promesa utópica, como la de Heidegger, radica en la desaparición del antropomorfismo y el humanismo, de la «representación» heideggeriana, de manera tal que, según la célebre frase, «el hombre se borraría, como un rostro dibujado en la arena a orillas del mar».[54]

Ni el primero ni el cuarto de estos momentos, por consiguiente, pueden denominarse técnicamente períodos históricos. Por esa misma razón, nos muestran con mucha claridad el marco que la periodización construye necesariamente a su alrededor, y su apoyo en un sutil juego recíproco entre dos formas de negación, lo contrario y lo contradictorio, entre la diferenciación y la franca oposición, entre lo distinguido en un plano local y la negación absoluta, lo antagónico y lo no antagónico, el no y el anti. En este sentido, el primer mundo renacentista parecería constituir un universo de lo no moderno, mientras que el último momento, la parte oculta del humanismo, puede considerarse como su negación radical o lo preponderantemente antimoderno (que, a diferencia de lo posmoderno, en cierto modo sigue siendo moderno en su renegación y resistencia, y cuya estética llega incluso a parecer la quintaesencia del modernismo, y no una ruptura con él). Sea como fuere, es posible constatar cierta primera producción de espacios no modernos y antimodernos que es parte integrante de la postulación o afirmación mismas de la modernidad como tal.

Nuestra inquietud fundamental, sin embargo, tiene que ver aquí con la postulación de dos momentos de lo moderno propiamente dicho: a saber, según nuestra enumeración, el segundo y el tercero, los únicos que es pertinente describir como períodos históricos. Y en este caso, aun cuando se adopta la periodización francesa tradicional, me

parece que las otras tradiciones nacionales tienen sus equivalentes aproximados (sustitúyase a Descartes por Lutero en la tradición alemana, o por Bacon en la tradición inglesa) y que la doble norma de los dos momentos o versiones de la modernidad –la científica del siglo XVII y la industrial de fines del siglo XVIII y el siglo XIX– es una doxa de tan vasta difusión que ha llegado a ser parte del sentido común y las ideas indiscutidas. Pero la falta de vigilancia ideológica no hace sino reflejar un retroceso hacia la historia empírica: después de todo, ¿qué puede ser más normal que una historiografía que pone a Galileo antes de la máquina de vapor, se refiere en primer lugar al capital mercantil y el comercio y solo después al capitalismo industrial y, en otras palabras, ve los diversos momentos como otras tantas etapas o progresiones dentro del mismo proceso? El mérito de Foucault (y su interés para nosotros en este capítulo), entonces, consiste desde luego en asignar estos momentos a sistemas históricos radicalmente diferentes y convertir esa sucesión o progresión en un problema historiográfico y hasta filosófico.

Es hora de decir algo más sobre la ruptura foucaultiana, tan central en toda su ideología filosófica, con su insistencia en el mensaje de discontinuidad y los ataques a las continuidades de la historiografía humanista (sea en la «historia de las ideas» o en las «etapas» del materialismo dialéctico o evolucionismo estalinista, que Foucault confundía tan a menudo con el marxismo a secas). Estas rupturas –que Foucault heredó, a través de Althusser, de la famosa *«coupure épistémologique»* de Bachelard– son el contenido mismo de su visión de la historia (para usar otra expresión censurablemente humanista), y hasta el final (con las reflexiones en apariencia más humanistas y dulcificadas sobre el yo) la postulación oficial de cada una de ellas parece traer como secuela una ráfaga de nuevas rupturas, como si se temieran eventuales totalizaciones. En efecto, junto con las rupturas aparece la insistencia en el objeto de estudio meramente parcial e incompleto, que nunca se completará ni totalizará: aquí, por ejemplo, Foucault quiere hacer hincapié en la naturaleza aleatoria y arbitrariamente elegida, al parecer, de sus objetos ostensibles de estudio, a saber, el lenguaje, la vida y el trabajo (o, en el sistema anterior, los signos, la historia natural y las riquezas) o, desde un punto de vista de las disciplinas contemporáneas, la lingüística, la biología y la economía. (Esta insistencia en conjuntos parciales es oportuna, entonces, para distraernos de las astutas simetrías y efectos formales que Foucault deducirá de esa selección.)

Pero también es necesario destacar que junto con el ostentoso gesto antitotalizador, Foucault procede aquí de una manera profundamente dialéctica. En efecto, una de las posibles formas de definir la dialéctica es caracterizarla como una coordinación conceptual de inconmensurabili-

dades. En otras palabras, nuestros procesos de abstracción de primer nivel producen universales en los cuales se incluyen fenómenos que exhiben dinámicas y leyes similares y hasta idénticas: tales son las abstracciones de la lógica tradicional, y clásicamente la relación entre universales y particulares, géneros y especies, conceptos y ejemplares, se ha considerado de esta manera como una reunión y un agrupamiento de identidades. Con Hegel, sin embargo, surge el problema de la coordinación de fenómenos análogos que tienen dinámicas internas y leyes completamente diferentes. En este caso, el choque conceptual fundamental se produce cuando la Ilustración escocesa descubre el modo de producción en el siglo XVIII;[55] aquí tenemos una abstracción o un universal –el modo de producción, como organización y reproducción de cualquier formación social–, cada una de cuyas encarnaciones tiene una dinámica y una estructura internas únicas e incomparables con todas las demás; las leyes internas de la sociedad tribal o el feudalismo, por ejemplo, funcionan de un modo completamente distinto de las leyes del capitalismo. Por otra parte, como los elementos o constituyentes estructurales de cada modo de producción son determinados por su función, no podemos abstraerlos de ninguno de estos últimos y suponer equivalencias simples entre ellos de un modo a otro: para comprender cada elemento, por ejemplo esta o aquella tecnología, o el oro y la moneda, o las leyes de propiedad, es preciso referirse con anterioridad a la totalidad a la que se integran como partes funcionales. Así, la dialéctica se propone como una especie de nueva estrategia del lenguaje, en la cual se asigna de antemano lo que corresponde a la identidad y la diferencia, sistemáticamente opuestas una a otra (de una manera que para el pensamiento no dialéctico o predialéctico parecería ser una violación de la ley de no contradicción). Aun la expresión «modo de producción», entonces, es un abuso, porque los fenómenos incluidos bajo su rúbrica son, prácticamente por definición, del todo diferentes y hasta inconmensurables. Pero la dialéctica nace como un intento de mantener la unión entre estas características contradictorias de la analogía estructural y las radicales diferencias internas en materia de dinámica y causalidad histórica, dentro del marco de un único pensamiento o lenguaje.

Sin embargo, esto es precisamente lo que Foucault hace de manera muy consciente; en efecto, sus momentos o epistemes –que al parecer solo describen los sistemas históricos de lo que vale como conocimiento– funcionan de manera muy semejante a los modos de producción entendidos en el sentido más antiguo. Esto significa que los momentos clásico y humanista –el momento de la representación de los siglos XVII y XVIII y el momento del vitalismo y el evolucionismo del siglo XIX– no solo tienen estructuras internas radicalmente diferentes y, en rigor, in-

comparables, sino que también obedecen a leyes de causalidad completamente distintas. En nuestro contexto presente esto quiere decir que las rupturas entre ellos, las transiciones y las reconstrucciones, el paso a nuevos sistemas, tampoco serán comparables: sin embargo, plantear un tipo diferente de causalidad histórica para cada uno de esos cortes es exigir un modo de pensamiento que solo la dialéctica puede ofrecer.

No obstante, como se ha señalado de pasada, también debemos reconocer que Foucault hace algunas trampas para llevar a cabo su *tour de force*; en efecto, sus tres niveles o zonas de realidad –los denomina «sistemas de elementos», «códigos de una cultura» o formas de «orden»–[56] constituyen el hilo conductor o la identidad en la cual pueden agotarse todas las formas posibles de los cambios históricos radicales y registrarse las mutaciones de un momento a otro. Así, en esa primera «modernidad» que es el segundo momento o momento clásico de Foucault, se nos pide aislar tres sectores o formas de conocimiento, designados por los términos «riquezas», «historia natural» y «signos». Luego se demuestra que esos tres sectores de la realidad son homólogos, pues se organizan alrededor de un cuadro estático cuya ilustración más llamativa es la constituida por las tablas de las diversas especies zoológicas. Tiempo e historia adoptan aquí la forma de una meditación sobre los orígenes, según lo testimonia el papel central de las etimologías; y el acto crucial del conocimiento se encuentra en la proposición lingüística, que afirma la relación entre sustantivo o nombre [*noun or name*] (en francés se utiliza la misma palabra para ambos) y cosa.

Con respecto a esta extraordinaria exposición debemos preguntarnos ahora, en primer lugar, cómo cobra vida un sistema semejante o, en otras palabras, cómo debe conceptualizarse (o narrarse) esa primera ruptura, entre el momento premoderno y el momento moderno (el de Galileo y Descartes, la gramática de Port-Royal, Newton y, en sustancia, la *Encyclopédie*). En lugar de una respuesta a esta pregunta se ofrece una disquisición sobre *Don Quijote* que, empero, gira claramente alrededor del «apartamiento de la similitud del signo».[57]

> A comienzos del siglo XVII, durante el período que, acertada o erróneamente, se ha denominado barroco, el pensamiento deja de moverse en el elemento de la semejanza. La similitud ya no es la forma del conocimiento sino, antes bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no examina la oscura región de las confusiones. «Cuando descubrimos varias semejanzas entre dos cosas», dice Descartes en sus *Regulae*, «es un hábito frecuente atribuir a ambas igualmente, aun en puntos en los cuales en realidad son diferentes, lo que hemos reconocido como verdadero en solo una de ellas.» La era de la semejanza se acerca a su fin. Sólo deja juegos tras de sí.[58]

Podemos, en consecuencia, imaginar que en esta transición el debilitamiento del poder omnipresente de la semejanza libera elementos hasta entonces confinados –como el «signo»–, en torno de los cuales, con el tiempo, se formará todo un nuevo sistema. Foucault caracteriza con mayor generosidad las otras rupturas o transiciones; no obstante, esta nos permite hacer una observación preliminar sobre el proceso transicional en general tal como se presenta en *Las palabras y las cosas*. Estoy tentado de decir que en Foucault esas rupturas o transiciones no se conceptualizan ni se representan: se introduce un esquema general, según el cual el viejo sistema se rompe y, entre sus ruinas (como en las imágenes de Piranesi sobre la Roma clásica en el siglo XVIII), se forma un nuevo sistema que no tiene nada que ver con su antecesor. El segundo no se inscribe en la genealogía del primero y tampoco es en modo alguno el agente de su destrucción. En rigor, la causalidad parece estar ausente de esas descripciones puramente estructurales, y por eso llegué a la conclusión de que estas no se conceptualizan y no es del todo exacto decir que Foucault nos propone una teoría del cambio o la transición. A mi entender, nos proporciona, antes bien, los elementos con los cuales podremos construir nuestras propias representaciones de los procesos (algo que hice en gran medida antes, con el cauteloso uso del verbo «imaginar»). Foucault no nos ofrece representaciones plenas; la característica multiplicidad de sus figuras, en cambio, nos induce sutilmente a tomar esta dirección, a la vez que rehúsa toda figura definitiva de su propia creación. Se trata de un procedimiento que, sin duda, nos lleva a preguntarnos, ante todo, si en esos momentos de cambio estructural radical, de ruptura o transición, hay algo que, en esencia, es irrepresentable.

Vale la pena hacer otras dos breves observaciones acerca de este primer momento o momento clásico de la modernidad. Como mínimo puede decirse que, aun en las tres áreas en cuestión, hoy pasadas de moda (valor, especies animales y gramática), su episteme, que en otros campos (como la física y la astronomía) equivale sin duda a lo que en nuestros días reconoceríamos como conocimiento, constituye, sobre todo en contraste con la situación que la precede, un marco en el cual surge –«por primera vez»– el significado como tal.

La otra observación es que la conciencia no tiene cabida en el sistema clásico (debería señalarse que aquí Foucault reduce a Descartes a una nota a pie de página, así como lo hace con el Marx «ricardiano menor» en el siguiente sistema histórico): es una tabulación dentro de la cual los elementos de lo humano se distribuyen aquí y allá pero que –a diferencia de nuestro siguiente momento histórico– no hace del «hombre» la medida de todas las cosas (en esto Foucault muestra una pro-

nunciada discrepancia con la posición heideggeriana, que antes hemos esbozado).

Pero esta ausencia sistémica es justamente lo que da al relato foucaultiano su vigor polémico: pues la descripción del tercer momento –el de la invención de la Historia, el del evolucionismo en biología, el marxismo en economía y la gran tradición lingüística de Bopp y Grimm– es algo así como un panfleto antihumanista, pese a lo consumado del detalle erudito. Aquí, sin embargo, la naturaleza de la transición (o el corte entre el momento clásico y el momento historicista) se desarrolla mucho más plenamente y la figuración de Foucault es mucho más marcada. La sintetizaré en pocas palabras: la catástrofe que golpea al sistema de representación es el debilitamiento y la desaparición de la homología o, en otros términos, del paralelismo estructural que mantenía unidos los tres niveles. Podemos señalar que en cierto sentido esa desaparición no es más que una intensificación de lo ocurrido en la primera transición, cuando se debilitaba la semejanza (luego lógicamente absorbida en diversas operaciones locales); ahora se trata de esa forma de semejanza estructural llamada homología, cuyo poder vinculante mengua y cae en el descrédito. En este aspecto, las cosas suceden como si el movimiento del relato histórico pudiera servir también como una defensa de la valorización foucaultiana de la ruptura, la discontinuidad de la Diferencia radical (y tal vez incluso del poder disolvente de Tánato) en contraste con la Identidad, la semejanza, la mismidad, la continuidad, etcétera.

De manera simultánea con esa disolución –pero no es posible decir si debe comprendérsela exactamente como un efecto de esta–, se produce una autonomización de las tres áreas. Cada una de ellas comienza a convertirse en un sistema con todas las de la ley y se aparta lentamente de las otras; es un proceso casi geológico, ilustrado mediante la imagen de la tectónica: estratos de continentes anteriores se desplazan y se separan, para dar origen a nuevas masas de tierra y la superposición de placas inestables, condenadas a nuevos deslizamientos que, aunque responden a leyes, son incomprensibles e impredecibles. Por lo demás, la distancia entre estas tres masas continentales desempeñará un importante papel en las nuevas transformaciones decimonónicas.

No obstante, en la retórica de la diferencia y la autonomización de Foucault hay algo semejante a un pase de manos: en efecto, de su propia explicación se desprende con bastante claridad que los tres nuevos campos de la lingüística, la economía y la biología tienen mucho en común; y ese «mucho» (que sigue siendo la homología entre ellos) puede resumirse en la palabra «historicismo», en particular tal como se cristalizó en diversas teorías evolutivas (ya abordaran la crisis y el desarrollo económicos, el cambio de sonidos en la historia lingüística o se tratara

del propio darwinismo). Por curioso que parezca, sin embargo, Foucault no se ocupa directamente del historicismo (asignarlo a un sistema histórico específico ya es despojarlo de su pretensión de verdad) y se concentra, antes bien, en su otra cara, que es la del humanismo y el surgimiento de un concepto del «hombre» o la naturaleza humana.

Pero ese concepto no es, justamente, una forma de conocimiento: aparece en los intersticios de las tres formas positivas de conocimiento aquí investigadas. La naturaleza humana (y las diversas *Geisteswissenschaften* e ideologías humanistas que la acompañan) es algo así como la brecha entre ellas y el intento tanto de salvarla como de construir un sistema metafísico completo. Podemos decirlo de otra manera si subrayamos un cambio en la naturaleza misma del conocimiento, cuando se trata de los dominios positivos de la economía, la biología y la lingüística. Pues si en el período clásico el conocimiento siempre procuró responder de una u otra manera el porqué y buscar los orígenes, la pregunta ha desaparecido en este tercer momento histórico en el cual solo subsisten los hechos empíricos y las leyes arbitrarias y contingentes. Esas positividades también son, por lo tanto, misterios: vida, trabajo y lenguaje; y además son misterios no humanos, a los cuales solo corresponden nuevos «métodos» o disciplinas antihumanistas tan extrañas como la antropología o la etnología (estructurales) y el psicoanálisis (de manera significativa, Foucault no encuentra el correspondiente enfoque «económico» de la cara oculta de las positividades).

Toda esta exposición registra y destaca una brecha o escisión fundamental, en ese segundo momento de la modernidad, entre lo empírico y lo trascendental; una brecha cuya teorización nos pone en la pista de la ambición de Foucault materializada en ese libro denso e inclasificable, ni historia ni filosofía exactamente, aunque también panfleto y estética al mismo tiempo. El papel nebuloso pero central y hasta preponderante cumplido por Kant en él, sobre todo en el momento histórico apropiado (la transición de la representación a la historia), sugiere que el autor imagina una similar posición histórica para sí mismo en alguna gran transformación tardomoderna. Así, siento la tentación de decir que, si el período clásico fue el momento de aparición del significado, en este nuevo período historicista o humanista comienzan a revelarse sus límites; en él, las fronteras de lo que es humanamente pensable e incluso del propio conocimiento se convierten en aspectos tan obsesivos y problemáticos como el contenido de este. La operación de Foucault, entonces, como la de Kant, consiste en trazar esas fronteras y cartografiar lo que puede y no puede considerarse como pensamiento. Pero, como el de Kant, su logro aspira a más y, lejos de este programa muy

modesto y razonable, con sus cuidadosas lindes y precauciones y su sobrio catálogo de positividades, la fijación del límite exacerba la voluntad de transgredirlo y entrar en la zona prohibida.

Se trata de la zona de no conocimiento que antes caracterizamos como algo semejante a un cuarto momento histórico, aun cuando en otro sentido coexiste con el mundo de historicismo y ciencias humanas de nuestros días como su negativo fotográfico. En consecuencia, nos enfrentamos aquí a un tercer tipo de «transición», si aún podemos darle ese nombre, un tercer tipo de problema representacional (e incluso dialéctico). En efecto, aunque este cuarto momento se evoque de vez en cuando con un estilo profético –el famoso «hombre borrado de la arena», la fugitiva esperanza y vislumbre, en la década de 1960, de alguna nueva transformación protoestructuralista del pensamiento y la vida cuyos sucintos ecos también encontramos en Lévi-Strauss y Derrida–,[59] la mayoría de las veces su promesa se busca (y encuentra) en los recovecos y las grietas de nuestro sistema: en el redescubrimiento, por ejemplo, de los grandes locos de Hölderlin y Artaud, y en la puesta en un primer plano estético de un lenguaje que trasciende la conciencia burguesa, un lenguaje con la densidad de un existente, un lenguaje que no desea significar sino persistir en los límites mismos del significado, o más allá de ellos. En este punto reconocemos las afinidades con la estética de Maurice Blanchot (a quien volveremos en la segunda parte), más que con Heidegger (a pesar de la solemnidad de estas evocaciones), pues el claro resplandeciente y lleno de luz prometido por la ontología y la poética heideggerianas se ha vuelto aquí tan oscuro y ominoso como un agujero negro. Desde luego, como en Heidegger, lo que aquí se demanda proféticamente, en cuanto necesidad desesperada y visión utópica a la vez, es la superación del humanismo. Sin embargo, resta indagar si esta equivale a lo que los japoneses, en los momentos culminantes de la Segunda Guerra Mundial, llamaron aciagamente «superación de la modernidad».[60]

La cuestión vuelve a llevarnos al problema de las dos rupturas, tanto en Foucault como en Heidegger y en el misterio de las dos modernidades. El esquema de Foucault, en verdad, aclara lo que había oscurecido la insistencia de Heidegger en que todo el desarrollo de la metafísica occidental hasta nuestros días (y hasta él mismo) ya estaba implícito en el gesto inaugural de Descartes. En Foucault, es como si ese relato histórico heideggeriano se dividiera en dos momentos: el primero propone la modernidad de la mera representación, por decirlo así, la primera traducción moderna o «científica» del mundo en cuadros y signos matemáticos. Recién en el segundo aparece el sujeto (o lo que solíamos llamar autoconciencia): en buen espíritu lacaniano y has-

ta kantiano, es inauténtico cuando reivindica la existencia como una positividad –humanismo, naturaleza humana, individualidad y así sucesivamente– y auténtico solo cuando se registra como una imposible ausencia, sea en la lógica del «cuarto momento» como un fenómeno estético tardío o en una época tan distante como el siglo XVII, en las posiciones subjetivas vacías de *Las Meninas* de Velázquez. Pero la estética, tanto en Foucault como en Heidegger, parece tener más en común con el modernismo propiamente dicho (o con una cosa un poco diferente, su estética) que con algo posmoderno que pudiera de un modo plausible reivindicar una ruptura más fundamental y decisiva con la modernidad como tal. El inconveniente está en que un genuino repudio de las solemnidades de la modernidad –para estos filósofos modernos un gesto muy solemne, en efecto– parece, al contrario, exigir lo contrario de la solemnidad, para no hablar de frivolidad, trivialización, ligereza, cursilería, decoración y cosas por el estilo: pero esta es una cuestión que se plantea mejor en nuestra investigación estética del asunto presentada en la segunda parte.

Aquí solo es necesario hacer dos observaciones como conclusión. La primera es que al menos un rasgo del análisis foucaultiano se rescatará y será objeto de un desarrollo mucho más rico en otra tradición teórica. Nos referimos a la idea de que por lo menos la segunda modernidad está caracterizada por una lógica de la separación (muy en particular cuando los tres reinos de la vida, el trabajo y el lenguaje comienzan a alejarse unos de otros a la manera geológica, y a ser relativamente autónomos). En otro capítulo veremos que la interpretación de una ruptura o brecha en términos de separación es un punto de partida prometedor de una teoría bastante diferente de lo moderno.

En cuanto a las dos rupturas y una tercera que parecen prometer (en la incertidumbre de si estará realmente próximo un cuarto período histórico), su proliferación nos imparte una lección crucial en la peculiar dinámica interna de esa categoría narrativa llamada modernidad. Es como si nuestra creciente atención a la modernidad se volviera sobre sí misma y comenzara a distinguir en detalle lo que es un poco menos moderno en ella de lo que lo es más, y generara de ese modo una especie de momento premoderno dentro de la modernidad propiamente dicha. Así, los modernos preburgueses (siglos XVII y XVIII) ya son modernos, pero al mismo tiempo no lo son: los pensadores del período clásico han dejado de formar parte de un mundo tradicional, no obstante lo cual no son del todo admisibles en lo que reconocemos como el pleno día de la modernidad según la vivieron y experimentaron los siglos XIX y XX. Sin embargo, aun cuando dirijamos nuestra atención a ella, esa modernidad más moderna también puede comenzar a impre-

sionarnos como extrañamente anticuada y pasada de moda (y, desde el punto de vista estilístico, cada vez más obsoleta cuanto más cerca está de nuestros días). Se dirá que a medida que el pensamiento de la modernidad vuelve a plegarse al intento de pensar la temporalidad como tal, va al encuentro de todas las antinomias y contradicciones conceptuales de esta última.

Pero esto significa deslavar las peculiaridades estructurales únicas de la idea misma de lo moderno; y en particular, pasar por alto el ritmo característico de su pensar, que no comienza con los hechos y datos más antiguos, como un arqueólogo, y formula en cambio una noción global de lo moderno en el aquí y ahora, íntegramente transferida al pasado antes de que pueda empezar a aparecer el tipo de dudas y discriminaciones cronológicas encarnadas en la proliferación de rupturas.

Podemos decirlo de otro modo y sugerir que esa multiplicidad de rupturas corresponde precisamente a lo que Hegel, como es notorio, llamó «negación de la negación», pero se trata de una negación que, contra lo que creían Engels y Stalin, no gobierna el futuro sino más bien el pasado, incesantemente diferenciado en cada vez más otros de lo otro. Es un proceso que vale tanto para las rupturas como para los propios períodos, que en todo caso, según hemos mostrado, se convierten unos en otros sin interrupción, en virtud del mismo ritmo.

6

En este punto, antes de seguir adelante, es menester presentar el modelo más sistemático y riguroso de la sucesión de modos de producción, un planteo teórico que debemos a los althusserianos y en especial a Étienne Balibar. Se ha dicho que solo podríamos considerar a Althusser como estructuralista (pese a sus protestas) con la condición de postular que para él hay una única estructura, a saber, el modo de producción. Por lo tanto, este es un conjunto universal de elementos y relaciones, cuyas transformaciones históricas deberían ser susceptibles de una descripción gráfica, y al mismo tiempo capaces de eludir los problemas terminológicos y conceptuales que antes asociamos a la dialéctica. De hecho, los althusserianos se afanan por destacar justamente esa naturaleza dialéctica de sus objetos de análisis: «en realidad, no encontramos los mismos elementos "concretos" cuando pasamos de una variante a la siguiente. Su particularidad tampoco se define por un mero lugar sino, antes bien, como un efecto de la estructura, diferente en todo momento; esto es, un efecto de la combinación que constituye el modo de producción».[61] En los hechos, la dificultad de la retórica de los althusserianos radica en que estos libran una guerra en dos frentes, por un lado contra el «estructuralismo» (en el cual los análisis marxistas corren el riesgo de ser devorados sin dejar el menor rastro) y por otro contra la dialéctica hegeliana (que asocian en esencia a Stalin y el marxismo soviético). Así, en este aspecto Balibar utiliza de manera sistemática la palabra «combinación» en reemplazo de un término «estructuralista» como

«estructura», y al desplegarla como una totalidad dialéctica obtiene el imprevisto beneficio colateral de revelar las tendencias dialécticas dentro del propio estructuralismo.

El problema de carácter dialéctico más obvio planteado por los tratamientos marxistas del modo de producción es el hecho de que este tiene que ver precisamente con la producción, considerada un solo elemento dentro de la estructura tripartita del modo (junto con la distribución y el consumo), pero que al mismo tiempo constituye la esencia fundamental de todos los modos de producción en general.[62] La segunda aserción hace que la producción muestre la apariencia de un universal a la vieja usanza, una abstracción general en la cual se incluye una serie de diferentes fenómenos concretos, mientras que la primera aserción parece dar cabida al tipo exacto de variabilidad dialéctica destacada por Balibar en el párrafo recién citado. Entretanto, la aparente rigidez de la distinción entre base y superestructura (en todo caso, mencionada solo una vez por Marx, y en un lugar no demasiado central)[63] pierde fuerza debido a un juego de oposiciones entre el «determinante» (siempre la producción misma) y el «dominante», que puede adoptar la forma de la religión, la política cívica, el parentesco, etc., lo cual da a cada modo de producción su propia especificidad cultural e ideológica, si no, en verdad, su legalidad y dinámica interna únicas.

Pero el pasaje más farragoso de Marx tiene que ver con el surgimiento de un nuevo modo de producción o, en otras palabras y de manera muy específica, con el problema de la transición que hemos discutido a lo largo de toda esta primera parte. La figura del parto es bien conocida, aunque no absolutamente indispensable: «las nuevas y superiores relaciones de producción nunca aparecen antes de que las condiciones materiales de su existencia hayan madurado en el vientre de la vieja sociedad».[64] Las alusiones orgánicas siempre han sido un estorbo, sobre todo dado que la madre suele sobrevivir al nacimiento del niño, mientras que el anterior modo de producción al parecer no lo hace.

De todos modos, Balibar tratará de presentar una formulación teórica más rigurosa de la idea de Marx, combinando el análisis althusseriano de la reproducción social en general con el problema específico de la transición (sobre el cual no parece del todo legítimo insistir, como lo hace este autor, en que, de hecho, «las formas de transición son necesariamente modos de producción en sí mismas»).[65] En suma, podemos sintetizar en una cita los resultados de este complicado análisis:

> Los períodos de transición [...] se caracterizan por la coexistencia de varios modos de producción, así como por estas formas de no correspondencia. [...] Así, al parecer, la dislocación entre las conexiones y las instancias en

> los períodos de transición refleja simplemente la coexistencia de dos (o más) modos de producción en una única «simultaneidad», y la dominación de uno de ellos sobre el otro.[66]

Estamos entonces ante la coexistencia de dos sistemas distintos (medios de producción, fuerzas productivas, categorías de la propiedad, etc.), de manera tal que la dominación del primero sobre el segundo se transformará poco a poco en la dominación del segundo sobre el primero. Resulta claro que este esquema está motivado por la intención de excluir la continuidad y el «evolucionismo»: en él, los elementos del viejo sistema no evolucionan gradualmente hasta «convertirse» en los elementos del nuevo. Antes bien, unos y otros coexisten desde el inicio, y lo que cambia no es más que la preponderancia de un conjunto o combinación sobre el otro.

Pero ahora advertimos con mucho mayor claridad de dónde provienen las imágenes foucaultianas de la transición. Como Althusser expresa con cautela en una nota a la edición inglesa de *Para leer «El capital»*: «Foucault [...] fue uno de mis alumnos, y "algo" de mis escritos pasó a los suyos».[67] En efecto, si eliminamos el lenguaje y los conceptos marxistas del modelo de transición de Balibar, este resulta muy coherente con la figuración más catastrófica de las rupturas foucaultianas: las ruinas del sistema antiguo en medio de las cuales un sistema más nuevo está en formación.

En cuanto al momento del proceso de formación, Lévi-Strauss ya había señalado que nunca hay un fragmento de un sistema sin el resto: los sistemas aparecen de una vez, plenamente formados; aun en el caso del lenguaje debe suponerse que, como una sincronía, ha surgido completo y no poco a poco de un modo «evolutivo». (Como resulta claro, diversas ideas de los elementos implícitos en un sistema y los que deben desarrollarse o desplegarse más adelante pueden complejizar de manera beneficiosa esta imagen demasiado tajante y mítica de su emergencia.) Aquí se presupone que la sincronía no es una categoría temporal; y que la diacronía, de estimarse que sí lo es, habrá de revelarse, desde el punto de vista conceptual, como ulterior a una noción lógicamente previa de sincronía y sistema y dependiente de ella.

Otro de los grandes méritos de los althusserianos consiste en haber explicitado este aspecto en términos de la historia y lo social: la temporalidad como un fenómeno existencial, como una modalidad de la experiencia vivida, es algo generado por el modo de producción. Cada modo de producción tiene su propio sistema de temporalidades. En rigor, «las estructuras de la historia no dependen de las estructuras del tiempo, sino estas de aquellas. Las estructuras de la temporalidad y sus

diferencias específicas se producen en el proceso de constitución del concepto de historia».[68] De hecho, resulta que lo diacrónico no es temporal ni experiencial en absoluto: es un modo específico de análisis, diferente del sincrónico. De modo que, en última instancia, los althusserianos nos devuelven la pelota y retiran el problema mismo de la agenda: la sincronía se convierte ahora en el modo de análisis de un modo de producción y su reproducción, mientras que «el concepto de diacronía [...] se reservará para el tiempo de transición de un modo de producción a otro, vale decir, para el tiempo determinado por el reemplazo y la transformación de las relaciones de producción que constituyen la doble articulación de la estructura».[69]

Nada de esto tiene por ahora una relevancia inmediata para las teorías de la modernidad, a menos que uno postule lo obvio, a saber, que para Marx la modernidad no es sino el capitalismo: una sustitución que, a decir verdad, disipa muchas de las cuestiones teóricas abordadas a lo largo de la discusión precedente, a la vez que fortalece nuestra impresión de que el «concepto» de modernidad plantea más problemas de los que resuelve. Por otra parte, la historia de los usos de esta palabra y de sus funciones ideológicas es bien real y no resulta tan fácil prescindir de ella.

Ahora, sin embargo, también debemos señalar que con la yuxtaposición del «modelo» de Foucault y el de Balibar salta a la vista una peculiar y llamativa coincidencia:[70] en la versión de la transición de este último, el surgimiento del nuevo sistema es tan mítico e inexplicable, tan carente de causas y precedentes, como en el caso de las epistemes de Foucault. Ambos autores aún están, después de todo, embarcados en una polémica contra el historicismo y el evolucionismo, y las formulaciones de uno y otro se esfuerzan –aunque de muy diferente manera– por excluir toda posibilidad de cambio continuo.

No obstante, el planteo de Balibar nos permite aprehender con mayor detalle los mecanismos de esos relatos: hemos señalado que un relato mítico –el surgimiento de lo nuevo *ex nihilo* o como una especie de causa de sí mismo– aparece inmerso en un terreno que le presta una apariencia de forma y continuidad narrativas. Ese «terreno» o contexto es lo que los formalistas rusos llamaban «motivación del dispositivo», la racionalización narrativa proporcionada *a posteriori* a un hecho lingüístico que de lo contrario carecería de explicación. En Heidegger comprobamos que ese contexto es el de la salvación medieval; en Foucault, el momento histórico previo, en su derrumbe, servía como marco al acontecimiento, y por último, en Balibar, lo comprendemos como el modo anterior de producción en cuanto tal, de modo que la emergencia reciente se asocia por derecho propio a un nuevo modo de pro-

ducción. De esta manera, aunque la emergencia propiamente dicha no se conceptualiza, sí se sugiere que la periodización no es una consideración narrativa opcional que uno incorpora o sustrae de acuerdo con sus gustos e inclinaciones, sino un rasgo esencial del mismo proceso narrativo.

7

La discusión (o paréntesis) precedente no abordó ese rasgo del análisis foucaultiano de la segunda modernidad que parecía no solo marcar su disyunción radical con respecto a las homologías de la primera modernidad, sino también proyectar otra posible conexión con el análisis marxista de la estructura, y me refiero a la idea de separación. Foucault aludía a ella para caracterizar el movimiento de las diversas disciplinas autonomizadas en lo sucesivo en cuanto vida, trabajo, y lenguaje; pero insistía en el carácter central de este desarrollo de finitud y muerte y destacaba la relación de estas con las nuevas y más onerosas formas de trabajo.[71] En Marx, claro está, el concepto de separación se utiliza para caracterizar la modernidad capitalista y la nueva situación del trabajador, «liberado» de sus medios de producción, separado de la tierra y las herramientas y arrojado al mercado libre como una mercancía (su fuerza de trabajo ahora vendible). A decir verdad, en Marx el tropo operativo de la separación está en todas partes y su funcionamiento puede descubrirse en la tradición final de la modernidad que examinaremos aquí.

No obstante, son bastante pocas las consignas temáticas de esa tradición que reflejan la centralidad de la separación como tal: la concepción de la racionalización de Max Weber parece concentrarse en el planeamiento y la organización; el tema de la reificación de Lukács parece remitir al fetichismo de la mercancía de Marx; solo la diferenciación de Luhmann se organiza de manera oficial en torno de un tropo de sepa-

ración, aun cuando a primera vista parece estar más vinculada al surgimiento de las disciplinas separadas que a las realidades de la vida cotidiana.

Pero aunque Weber a menudo tome como objeto de estudio la organización de la empresa en el capitalismo de fines del siglo XIX, y casi siempre se lo considere como el teórico por excelencia de la burocracia, las afinidades de su obra con el taylorismo y la reorganización del proceso de trabajo de acuerdo con un lineamiento «racional» son igualmente significativas.[72] Para Weber, la «racionalización» es un proceso cuya precondición fundamental estriba en el desmantelamiento de las actividades tradicionales, sobre todo las formas tradicionales de destrezas artesanas, tal como sobreviven en el proceso fabril. En la teoría weberiana la separación se inscribe como el *análisis* propuesto por Taylor y la administración científica en el sentido etimológico de la palabra: la «disgregación» de las partes entre sí, la ruptura en segmentos componentes de las unidades tradicionales de trabajo que parecían naturales y solían estar en manos de una sola persona. Las partes insignificantes vuelven ahora a entremezclarse de acuerdo con criterios de eficiencia: y sale a relucir la línea de montaje de Ford, junto con una bonificación considerable para el administrador, representada en la pérdida de control sobre el proceso del trabajador mismo, que ya no lo ve ni lo aprehende como un todo significativo o, según dice Lukács, como una «totalidad». Ahora, la «separación» del trabajo manual e intelectual se completa mediante el paso del control y la planificación al administrador y los expertos «científicos», mientras que al trabajador sólo le quedan los gestos segmentados y repetitivos que Frank Gilbreth llamaba *«therbligs»*,* las unidades indivisibles más pequeñas de la cinética, célebremente satirizadas por Chaplin en *Tiempos modernos*. El proceso puede describirse como la puesta entre paréntesis de la causa final aristotélica y la reorganización del proceso de trabajo en función de las causas formal y material: un truncamiento que la Escuela de Francfort rebautizó de manera memorable como «razón instrumental», una razón ahora orientada exclusivamente alrededor de los medios y no de los fines (y cuyo presagio dialéctico ya se encuentra en la noción hegeliana de *Verstand* o comprensión, según se opone a *Vernunft* o razón).

Una vez que este proceso ha sido aislado e identificado en la vida social contemporánea, en la cual puede actuar como una ruptura radical con el pasado y una teoría de los procesos tecnológicos e industria-

* Anagrama del apellido de su creador, Gilbreth. [N. del T.]

les mucho más compleja y filosófica que la mayor parte de lo que pasa por ser una descripción de la llamada Revolución Industrial, es posible buscar sus genealogías en el pasado: en particular, para Weber, los monasterios y las reglas de ciertas órdenes religiosas marcan la separación de enclaves cruciales donde se cultiva la «racionalización» (en todos los aspectos, desde la agricultura hasta la organización de las horas del día).[73] Pero en Weber la racionalización también es un concepto mediador, y sus propiedades formales lo hacen tan adecuado para el análisis de la cultura como para la investigación de la empresa o el proceso de trabajo: así, la tonalidad en la música occidental se convierte en un síntoma fundamental de la «gran transformación» que se produce en Europa y Occidente, pero no en otros lugares del mundo.[74]

En verdad, este concepto relativamente formal puede funcionar tanto en un micronivel como en un macronivel, lo cual presta un matiz alegórico al pensamiento weberiano. De tal modo, es posible ver la ruptura del proceso de trabajo como una alegoría de antiguas o tradicionales comunidades orgánicas y su reorganización «instrumental» en los agrupamientos más puramente cuantitativos de la gran ciudad industrial.

La noción de reificación (*Verdinglichung*) de Lukács tiene más en común con Weber que con el concepto marxista original, que en esencia caracterizaba la sustitución de la relación entre personas por la relación entre cosas (el «fetichismo» de la mercancía y, en un planteo más amplio, el «vínculo del dinero»). Pues en Lukács el proceso de la racionalización weberiana –ahora comprendida, por la vía del proceso de trabajo, como la pérdida de cualquier capacidad de totalizar o aprehender la totalidad significativa, no solo del microproceso laboral sino también del macrofenómeno del propio capitalismo– se teoriza en términos de sus efectos sobre la subjetividad. Lukács ve ahora que se trata de un proceso global al cual nadie puede escapar; y en sus capítulos filosóficos muestra que la reificación se incorpora a la conciencia burguesa y limita su capacidad de teorizar y afrontar la realidad.[75] En este caso, la prueba instrumental mediadora, el gran síntoma de la reificación de la conciencia burguesa, se encuentra en la historia de la filosofía burguesa y sus operaciones de «contención», su incapacidad, luego de Hegel, de abordar y conceptualizar esa realidad última que es el capitalismo y que, según demostró Marx, solo podía aprehenderse dialécticamente como una totalidad antes de que sus movimientos y tendencias constituyentes pudieran identificarse como tales. Paradójicamente, el diagnóstico lukacsiano de la otra conciencia, la de una clase obrera que ha sido despojada hasta de sus destrezas manuales y su conocimiento productivo, es mucho más positivo: reducido a la mercancía de la pura fuerza de traba-

jo, este devastado proletariado será ahora, entre todas las clases o grupos de la sociedad capitalista, la única con la capacidad estructural de comprender el orden capitalista en su conjunto, en esa unidad de la teoría y la praxis que es el marxismo.

Así, en una analogía con nuestras discusiones previas, puede decirse que Lukács marcó una especie de «segunda modernidad» en la tradición weberiana y agregó la modernidad de la situación del sujeto (pero no de la «subjetividad» en el sentido que le dimos antes) a la modernidad del proceso racionalizador (del mismo modo que el historicismo de Foucault suma el surgimiento del sujeto burgués a la modernidad de su anterior momento de representación).

Pero esta historia más amplia, con sus numerosas rupturas y fases, también puede plantearse de otras maneras; y esta es la oportunidad de mostrar el parentesco entre la noción weberiana de racionalización y el momento «inicial» de la modernidad que seguimos asociando a Descartes. Sin embargo, en este caso debemos ocuparnos de un aspecto de la obra de Descartes bastante diferente del *cogito*. El hilo conductor no será ahora la conciencia, prueba fundacional, duda e indubitabilidad, sino el método, pues este conduce, en efecto, al experimento de las *Meditaciones* pero también a sus muchas otras investigaciones científicas y de ingeniería. Y aquí será crucial el segundo de los cuatro preceptos operativos o metodológicos de Descartes: «dividir cada una de las dificultades que yo quería examinar en las unidades más pequeñas posibles necesarias para su mejor resolución».[76] No importa lo que el propio Descartes tuviera en mente (aun la unidad de la más pequeña de esas unidades se medirá, con seguridad, de acuerdo con el criterio de lo «claro y distinto»): tal como se lo ha entendido, este precepto es el fundamento mismo del empirismo en su oposición al pensamiento dialéctico. Y parece aconsejar una construcción gradual hasta llegar a la totalidad final de las soluciones de las partes de un problema, en contraste con el método dialéctico, que comienza con totalidades y solo después desciende a las partes.

No obstante, el significado del precepto para Descartes solo resultará claro a partir de su contexto: y la cuestión historicista sobre las condiciones de posibilidad de esa máxima sigue siendo, a mi juicio, una guía útil. De manera inesperada, quien nos proporciona en este caso los elementos de una respuesta es Anthony Giddens, en una investigación histórica que, sin lugar a dudas, sigue la historiografía disciplinaria foucaultiana pero también muestra la influencia de la reciente moda propicia a una suerte de determinación militar en la historia (o al menos la guerra y las fuerzas armadas como un nuevo tipo de «instancia determinante última» de lo moderno). Pues Descartes pasó un período sig-

nificativo y formativo en los ejércitos de las fuerzas tanto protestantes como católicas en vísperas de la Guerra de los Treinta Años; en rigor, su famosa iluminación filosófica (así como los tres sueños ominosos) se produjo en Ulm, en el campamento de Maximiliano, en noviembre de 1619. Todo lo cual puede tomarse como mero color local del siglo XVII, si no pura coincidencia; no obstante, Descartes, por entonces de 22 años, tenía sus razones para hacer esa incursión en la vida militar, y la observó, por cierto, con curiosidad e interés. Sea como fuere, esto es lo que dice Giddens sobre el ejército en el cual aquel pasó el primer año de los viajes emprendidos luego de su graduación:

> [En la expansión del poder administrativo,] la organización de las fuerzas armadas tuvo un papel primordial e influyó tanto sobre el aparato estatal como sobre otras organizaciones, entre ellas, más adelante, las empresas comerciales. En efecto, las etapas precursoras del poder administrativo, con su apariencia moderna, se dieron en gran medida en la esfera militar. Las innovaciones de Mauricio de Nassau, príncipe de Orange, son el ejemplo más destacado de ello y al mismo tiempo ejemplifican tendencias más prolongadas en la organización militar. Mauricio contribuyó a poner en marcha dos cambios administrativos conexos cuya presencia se constataría más adelante en todas las organizaciones más burocratizadas: la formación de un cuerpo de expertos con conocimientos exclusivos de ciertas técnicas administrativas esenciales y la creación simultánea de una población «no calificada» de tropa regular. En un sentido muy concreto, a través de las intervenciones de Mauricio, las técnicas del taylorismo alcanzaron una profunda inserción en la esfera de las fuerzas armadas varios siglos antes de que llegara a conocérselas con ese nombre en la producción industrial. Como señala Van Doorn, al comparar a esas dos figuras en apariencia muy contrastantes, «sorprende en ambas personas el sólido conocimiento de la práctica de su profesión, sus agudas facultades analíticas y un deseo de experimentación respaldado por una firme creencia en la posibilidad de organizar y manipular el comportamiento humano». Como lo haría Taylor, Mauricio dividió los aspectos técnicos del trabajo de la tropa en secuencias regulares y específicas de actividades singulares. Así, sobre la base de lo que ya habían logrado los comandantes españoles, elaboró organigramas para el manejo del mosquete y la pica, en los que cada parte de la secuencia de actos necesarios se especificaba con claridad. Los soldados debían practicarlos hasta ser capaces de seguir automáticamente los procedimientos «correctos». En vez de tratar a los reclutas como «artesanos», duchos en el uso de armamentos, se consideraba que debían ejercitarse hasta adquirir la familiaridad necesaria con el manejo del equipo militar. Los miembros de una unidad recibían adiestramiento para responder de manera simultánea a las instrucciones del mando, con el fin de coordinar los movimientos de cada individuo con los del grupo en su conjunto.[77]

El tránsito de la ruptura al período puede advertirse en la formalización relativa de la descripción, que en este estado de abstracción –«expertos», «secuencias de actividades singulares», «mando», «coordinación», etc.– puede traducirse ahora de un tipo específico de contenido a otro (y de tal modo también resulta aplicable a fenómenos culturales, a no ser, desde luego, que uno ya quiera considerarla profundamente cultural en su naturaleza misma de forma vacía). No obstante, la alternativa de una ruptura y un comienzo persiste borrosamente en la mención del príncipe Mauricio como agente y «mediador evanescente».

Cuando abordamos la forma final de la categoría de separación en el concepto de diferenciación de Niklas Luhmann, aún más formalizado, esa alternativa desaparece por completo. Lo que se gana en las múltiples posibilidades de transferencias alegóricas a todo tipo de materiales diversos –el Estado, sentimientos subjetivos como el amor, grupos sociales, el mercado, las propias teorías sociológicas, etc.– se paga con la borradura del lugar de una causa o un inicio, e incluso una reorganización dialéctica o estructural. La diferenciación –como el movimiento galileano o newtoniano– simplemente prosigue hasta tropezar con algún obstáculo externo: la naturaleza del proceso, sin embargo, es tal que (como el capital) no se puede reproducir sin una constante expansión. La diferenciación tiende a una diferenciación cada vez más grande, sin ningún final a la vista.

Y por eso no es posible, por un lado, asignarle ningún comienzo en función de sí misma: lo que la precede es simplemente un modo o lógica muy diferente de reproducción social, en una primera fase «diferenciación segmentada», en una fase ulterior, «estratificación» y, en el caso de nuestra sociedad y nuestra modernidad, «diferenciación funcional».[78] Estas son, empero, las clasificaciones más rudimentarias e incluso premarxistas de la sociedad humana: sociedades tribales, Estados precapitalistas (organizados alrededor del poder y en general vagamente denominados «feudales») y, por último, el propio capitalismo. En consecuencia, por atractiva que pueda ser como eslogan ideológico en la situación actual, en la cual sus raíces se han convertido en un intenso y popular significante político, la «diferenciación» no propone ninguna teoría de campo unificado desde cuyo punto de vista la lógica de otros sistemas sociales pueda pensarse con las mismas categorías que este. Pero esto caracteriza precisamente la teoría de la modernidad en su forma más rudimentaria, como una mera clasificación sociológica cuyo estatus no se examina. La novedad del pensamiento de Luhmann radica en la transformación de anteriores rasgos empíricos de la «modernidad» en el lenguaje de un proceso formal abstracto (con una notable expansión ulterior de la diversidad de materiales que

este autor puede reescribir, en la extraordinaria masa de obras que nos ha dejado).

Pues aun cuando los tres tipos de sociedad impliquen distintos grados de intensidad en el proceso mismo de diferenciación, es preciso postular por fuerza una dialéctica por la cual, en cualquier momento dado, el incremento desencadene un salto de la cantidad a la calidad y produzca un tipo de diferenciación de novedad radical. Pero el concepto de diferenciación es un concepto uniforme y no dialéctico (aunque el mismo Luhmann incluya la dialéctica en su genealogía como una anticipación temprana y muy simplificada de la misma «diferenciación»)[79] y no puede dar cabida a esos saltos y rupturas tan radicales. Pese a ello, la cuestión del origen no desaparece y las periodizaciones antes aludidas son las habituales, que identifican el Renacimiento como el punto de despegue general de la diferenciación propiamente dicha (y su modernidad). Es evidente, empero, que las concepciones de las fases anteriores son más antropológicas que sociológicas y ni siquiera alcanzan el nivel de sofisticación de la teorización marxista de los modos de producción.

A mi juicio, las ventajas de la teoría de Luhmann están en otra parte: en implicaciones que el recordatorio del tema más antiguo de la *separación* (sobre todo en su uso foucaultiano) pone de relieve con mayor agudeza. Pues la diferenciación, según el punto de vista de Luhmann, consiste de hecho en la separación gradual y recíproca de ámbitos de la vida social, su desprendimiento de una dinámica general aparentemente global y mítica (pero con mayor frecuencia religiosa), y su reconstitución como campos distintos con distintas leyes y dinámicas. Así, la economía comienza a alejarse de la política (y esta de aquella) cuando el mercado conquista una relativa independencia del Estado. El mismo proceso se da en los sistemas judicial y jurídico, que poco a poco empiezan a contar con su propio personal y su propia historia local, con sus precedentes y tradiciones. Este proceso es sin duda un proceso de modernidad; y la exposición de Luhmann da a la naturaleza de la secularización un provechoso carácter formal que muestra, por ejemplo, que una religión ahora privatizada se diferencia de la vida social en su conjunto y recibe su estatus y espacio separados. En rigor, la teoría misma puede verse como una secularización de la concepción bastante más imponente de Foucault (cuando describe el alejamiento recíproco de las placas y los patrones geológicos de la vida, el trabajo y el lenguaje durante el siglo XIX).

Creo, con todo, que sería mejor dar un paso más y hablar, en vez de diferenciación, de un proceso de autonomización (con etapas intermedias de semiautonomización). En este caso, lo que se destaca no es el

momento de la separación sino lo que sucede con las partes previas, ahora nuevas entidades y conjuntos y totalidades en pequeña escala por derecho propio, luego de producido el acontecimiento de la mitosis. (Así, la nueva formulación también da cabida al retorno de la categoría de ruptura, aun cuando se la haya internalizado como poco más que la repetición infinita del proceso mismo.) Sea como fuere, esta nueva formulación demostrará su utilidad más adelante, cuando se trate de la estética como tal (cuya «autonomización» con respecto a otros niveles y actividades es, en efecto, parte de la historia de una «modernidad» propiamente estética).

Pero el mismo carácter sugerente del esquema para la reescritura de versiones más antiguas de la modernidad puede llevarnos a advertir su naturaleza ideológica cuando se recurre a él para elaborar programas prácticos y orientados al futuro e incluso emitir juicios sobre el presente. Pues como ocurre con igual frecuencia en las teorías de la modernidad (cuyas descripciones son luego objeto de reapropiaciones con finalidades prescriptivas), es muy probable que la conceptualidad esencialmente regresiva de lo moderno enfrente cualquier cambio sistémico imaginable con resistencia e inercia: la modernidad describe lo que obtiene dentro de un sistema determinado y en un momento histórico dado y, por consiguiente, no puede contarse con ella para hacer análisis confiables de lo que la niega. Así, de vez en cuando damos con reflexiones históricas que son de hecho otros tantos pronunciamientos político-partidistas sobre el presente, sobre el mercado y el presunto triunfo del capitalismo y sobre la desregulación:

> Aquí, el peligro evidente es que reemplacemos la apertura y variabilidad relativamente amplias de la diferenciación interna clásica del sistema económico por procesos de toma de decisiones con escasa selectividad y premisas rutinarias y rígidas. En ese caso, permitiríamos a la economía sacrificar la maniobrabilidad alcanzada luego de su diferenciación externa con respecto al resto de la sociedad.[80]

En otras palabras, el peligro radica en el Estado de bienestar, para no hablar del propio socialismo. Esto no pretende ser en particular una crítica de Luhmann, a quien, en cualquier caso, contadas veces se consideró un izquierdista, pero sí marca la conversión de su interesante y complejo sistema –que prometía reintegrar la posmodernidad a las anteriores teorías de lo moderno– en pura ideología.

Pues el párrafo citado no solo equivale a una advertencia contra el «socialismo», sino que también excluye el mantenimiento de los mecanismos vigentes en el Estado de bienestar o el retorno a esas formas

más moderadas de regulación gubernamental que llegaron a parecer sensatas luego de los peores excesos de la etapa del libre mercado. Es lícito estimar, entonces, que en párrafos como este la teoría ostensiblemente sociológica de Luhmann se desenmascara como retórica convencional del libre mercado e ideología de la desregulación.

Y para terminar con ello, también me gustaría mencionar la persistencia en su obra de la ya antigua categoría de la autoconciencia –que él despersonaliza aquí al darle la forma de una «reflexividad del sistema»–, pero que sigue siendo una especie de fantasma en la máquina para todas las teorías de la modernidad. Si el lector lo prefiere, esta es al menos una clara línea divisoria entre lo moderno y lo posmoderno, a saber, el rechazo de los conceptos de autoconciencia, reflexividad, ironía o autorreferencia en la estética posmoderna y también en los valores y la filosofía posmoderna como tal, si puede decirse que existe una cosa semejante. Supongo que esto también coincide con la desaparición del eslogan de la libertad, sea en su sentido burgués o anarquista: la sensación de que el individuo biológico ya no puede disfrutar del individualismo como en la fase emprendedora del capitalismo y que está, en cambio, integrado a estructuras colectivas o institucionales más grandes me parece común tanto al neoconfucianismo conservador (de todos los tipos) como a la tradición marxista. Si es así, la reflexividad del sistema –en la cual Luhmann insiste con tanta vehemencia– debería imaginarse de una manera muy diferente de la antigua reflexividad de la conciencia individual, cuya incoherencia conceptual, en todo caso, ya hemos señalado.

Sin embargo, esos deslices funcionales deben verse como meros síntomas de un problema conceptual más profundo, a saber, la insistencia en mantener anteriores concepciones de la modernidad frente a la situación de la posmodernidad, con sus múltiples transformaciones. En este punto escojo los términos con mucho cuidado porque es la situación la que ha cambiado y exige una respuesta teórica modificada, sin imponer necesariamente un «concepto» específico de la posmodernidad y ni siquiera excluir el argumento de que no ha habido ninguna transformación semejante y aún estamos en la modernidad, pese a todas las indicaciones en contrario. Por eso nuestra cuarta tesis no debe censurar la ausencia de un concepto de lo posmoderno, sino únicamente la omisión de todo intento de avenirse a la situación de la posmodernidad (cualquiera resulte ser la decisión final).[81] Esa omisión, justamente, certifica la condición de Luhmann como un ideólogo más de lo moderno propiamente dicho.

Lo cierto es que el concepto de este autor no puede enfrentar de manera adecuada ni su contradicción antagónica –la posibilidad de existencia de algún sistema radicalmente diferente de la modernidad capitalis-

ta– ni su contradicción no antagónica: el surgimiento de una fase del capitalismo que ya no sea «moderna» en un sentido tradicional y que la gente, por lo tanto, ha comenzado a caracterizar como posmoderna. Pero este inconveniente sugiere ahora una máxima final (la cuarta) para el *bon usage* del término «modernidad», a saber, que

4. Ninguna «teoría» de la modernidad tiene hoy sentido a menos que pueda aceptar la hipótesis de una ruptura posmoderna con lo moderno.

Si la acepta, sin embargo, se desenmascara como una categoría puramente historiográfica y, con ello, parece invalidar todas sus pretensiones de ser una categoría temporal y un concepto vanguardista de innovación.

Ahora podemos recapitular las cuatro tesis de la modernidad:

1. No se puede no periodizar.
2. La modernidad no es un concepto sino una categoría narrativa.
3. La única manera de no narrar es el recurso a la subjetividad (tesis: la subjetividad es irrepresentable). Sólo pueden narrarse las situaciones de modernidad.
4. Ninguna «teoría» de la modernidad tiene hoy sentido a menos que pueda aceptar la hipótesis de una ruptura posmoderna con lo moderno.

Queda, no obstante, un uso de lo moderno cuya inmediatez y relevancia para el presente (por complejo y paradójico que sea) parece innegable. Me refiero a su categoría o adaptación estética, que plantea necesariamente una experiencia de la obra en el presente, cualesquiera sean sus orígenes históricos. Por consiguiente, ahora debemos volcar nuestra atención al modernismo artístico como tal.

MODOS TRANSICIONALES

1

La conceptualidad vuelve a tentarnos con la presencia de los diversos modernismos; queremos que signifiquen algo, de preferencia algo ahistórico y relativamente transcultural. Llegamos una vez más a la frontera entre filosofía e historia, sistema y existencia; y nos parece que, aunque no cosa menor, no sería difícil poner algún orden en todas estas palabras o, mejor aún, mostrar por lo pronto que siempre hubo en ellas un orden y una lógica más profundos. ¿Por qué no postular sencillamente la modernidad como la nueva situación histórica, la modernización como el proceso por el cual llegamos a ella y el modernismo como una respuesta tanto a esa situación como a este proceso, una respuesta que puede ser estética y filosófico-ideológica, así como negativa o positiva? Me parece una buena idea; por desdicha, es nuestra idea y no la de las diversas tradiciones nacionales. «En Francia, lo moderno se entiende en el sentido de la modernidad que comienza con Baudelaire y Nietzsche e incluye, por lo tanto, el nihilismo: ha sido ambivalente desde el principio, sobre todo en sus relaciones con la modernización y la historia, en sus dudas y recelos con respecto al progreso [...] En Alemania, en cambio, lo moderno comienza con la Ilustración, y renunciar a ello significaría abandonar los ideales civilizados.»[1]

El estremecimiento no solo proviene aquí de la reinmersión súbita en las frías aguas de la historia; también se debe a la aparición inesperada de un nuevo actor, un nuevo intérprete léxico: el epíteto *moderno*, *le moderne*, *die Moderne*. Una vez que recordamos asignar a este nuevo

término la autosuficiencia que le corresponde, el estatus del modernismo sufre un cambio abrupto: «si nos limitamos al uso técnico del término "modernismo" en conexión con la literatura norteamericana, nos vemos obligados a señalar que hasta 1960 e incluso 1970 es notablemente poco habitual en comparación con su pariente "moderno", que por su parte es omnipresente».[2] El argumento puede reforzarse si se alude al uso estratégico de la palabra «moderno» en el CIAM (Congrès international de l'architecture moderne) de Le Corbusier celebrado a principios de la década de 1930[3] o en el desarrollo de la poesía norteamericana y su programa formulado por Allen Tate durante la década anterior.[4] Nuestro esquema tripartito estaba compuesto de sustantivos en mutua oposición estructural; el adjetivo pone ahora un palo en la rueda de la maquinaria.[5] (En cuanto a los primeros usos del término «modernista» en Swift y Rousseau, junto con sus distintas versiones religiosas, parecen haberse reservado en gran medida para la invectiva.)

¿No sería posible entonces, y hasta deseable, discernir las distintas tradiciones nacionales e identificar cierto orden y lógica específicos de cada una de ellas? Así, aun cuando coincidamos en que el concepto baudelaireano inicial de *modernité* simplemente se refiere al modernismo estético en la tradición francesa, queda el escándalo del uso en castellano. De hecho, el poeta nicaragüense Rubén Darío fue el primero en difundir en 1888 el término *modernismo*,* que es con bastante claridad un sinónimo para designar un estilo denominado *symbolisme* o *Jugendstil* en otros lugares. El castellano marca así una primera ruptura de manera mucho más visible que las otras lenguas, pero su propia precocidad histórica lo limita cuando se trata de identificar la «segunda» ruptura (asociada en distintos aspectos con el futurismo, el año revolucionario de 1913, la era de la máquina, etc.). A la sazón, un debate arrebata a la crítica en castellano, que vacila entre el uso de Darío, ahora arcaico y más estrictamente historizante, y una ampliación por decreto del significado del término, para incluir todo aquello que, más moderno, ha llegado a parecer moderno por esencia.[6] (La alternativa de introducir una nueva palabra *–vanguardismo–*** se ve limitada porque termina prematuramente con la tensión existente dentro del modernismo entre los «alto modernos» y las vanguardias y, de tal modo, excluye por anticipado un problema interesante y productivo.)

Entretanto, este relato también demuestra los puntos débiles de la teorización de lo geopolítico en la edad clásica o dorada de la «literatu-

* En castellano en el original.

** En castellano en el original.

ra comparativa»: la «influencia» es por cierto un concepto frágil, y la «transversalidad cultural» no se alcanza mediante la suma de las diversas «tradiciones nacionales». En el ejemplo presente, la adopción del término *modernismo* por la generación del '98 en la misma España –un acontecimiento tan sorprendente como la transmisión de los conceptos norteamericanos de moderno y modernista a Gran Bretaña en el estudio de 1927 *A Survey of Modernist Poetry*, de Graves y Riding– marca la situación histórica mundial del último imperio en el nuevo campo de fuerzas del imperialismo moderno y se erige como un síntoma de la guerra por la independencia de Cuba en la misma medida que como una indicación del papel emergente de Estados Unidos. (Mientras tanto, el papel de la cultura francesa en la concepción inicial de Darío señala la apropiación de otra cultura nacional al servicio de una revolución literaria contra la tradición colonial.) Todo lo cual sugiere que la «influencia» literaria parece bastante diferente cuando, como en nuestros días, la evolución cultural se comprende como un síntoma de la dinámica de un sistema capitalista internacional. No obstante, aún no existe una dialéctica capaz de coordinar las conceptualidades inconmensurables de lo literario nacional y lo internacional (una interferencia tan problemática desde el punto de vista estructural como la aparición del adjetivo «moderno» que antes mencionamos).

Dentro de las tradiciones nacionales, las consideraciones de este calibre tienden otra vez a llevarnos hacia las realidades sociales detectadas en esos nuevos sistemas y constelaciones literarias. ¿Hace falta todavía recordar que cuando Marx evoca «la determinación social del ser» está hablando de precondiciones y no de causas (y menos aún de «determinismos»)? En rigor, buscar las condiciones previas de fenómenos culturales y artísticos como el modernismo es tropezar con sorpresas y paradojas para las cuales el viejo modelo de reflexión de la base y la superestructura (¡si es que alguna vez existió!) casi no nos preparó. (Luego, la operación se complica aún más por el hecho de que las «realidades» que parecen extrínsecas en el contexto del sistema o nivel de discurso artístico son internas y discursivas cuando pasamos al nivel en el cual ese sistema se aprehende como una ideología.)

De tal modo, en ocasiones la historia externa interrumpe de manera brutal el modelo de evolución interna sugerido con complacencia por las nociones de esta o aquella tradición nacional. Por ejemplo, el nazismo termina prematuramente con los modernismos de Alemania, y el estalinismo y su estética oficial hacen lo mismo con los modernismos de la revolución cultural soviética de la década de 1920, aún más interesantes desde el punto de vista histórico y formal. La paradoja se agudiza cuando recordamos que ambos movimientos se caracteriza-

ron, en aspectos muy diferentes, por una modernización intensificada; entretanto, historiadores recientes de ambos países lograron, con procedimientos arqueológicos, descubrir y excavar corrientes hasta entonces ignoradas, que sugieren direcciones de prolongación clandestina de esos modernismos.[7] La propuesta hecha en la segunda parte de este trabajo no resuelve del todo la paradoja: a saber, que lo que se «perdió» con ello (para utilizar la famosa formulación de Habermas) no fue tanto la práctica de los diversos modernismos artísticos como la teorización de esa práctica o, en otras palabras, el momento de emergencia de una ideología del modernismo como tal.

Pero el impacto de la historia también puede detectarse en transformaciones más laterales y de mayor alcance, más propiamente sincrónicas, que deberían representar un escándalo y un impedimento más considerables para cualquier teoría de lo moderno. Ya hemos mencionado el surgimiento del concepto, no en la metrópoli española sino en sus ex colonias latinoamericanas: España bien puede haber sido «atrasada» en comparación con las modernizaciones de sus vecinos europeos, pero con seguridad no lo era tanto como Nicaragua. Por su parte, aun cuando Estados Unidos, esa ex colonia, no era precisamente atrasada con respecto a su antiguo centro imperial –al cual parece haber transmitido un léxico de lo moderno que este último, por alguna razón, no logró desarrollar–, el Sur norteamericano (donde se originó dicho léxico) era sin duda más «atrasado» y subdesarrollado que el Norte industrial. Es indudable que, después de perder su competencia histórico mundial con Gran Bretaña en Waterloo, Francia escogió la ruta de la innovación y exportación culturales; con ello pudo ejercer sobre las otras naciones «avanzadas» del continente europeo una influencia que también se extendió a su antiguo rival. Pero ¿cómo puede explicarse que ese modernismo estético haya alcanzado menor desarrollo en Inglaterra que en Escocia, para no hablar de la «otra isla» de Gran Bretaña, cuyos extraordinarios modernismos muestran un marcado contraste con la vida intelectual empírica y circunspecta de Londres o Cambridge y pueden, en verdad, caracterizarse de manera pertinente como poscoloniales, en una situación en la cual el recordatorio de que *Ulises* es una epopeya ambientada en una ciudad bajo ocupación militar ya es tan inevitable como innecesario? En otra parte propuse la hipótesis sustantiva de que el modernismo es en esencia un subproducto de la modernización incompleta;[8] en la segunda parte volveremos a ello, en una forma modificada. Pero la perspectiva formal de este volumen, que es la del análisis ideológico, no admite ese tipo de proposiciones sustantivas (y la mencionada, en todo caso, solo era significativa en una argumentación destinada a llegar a la conclusión de que, en los hechos, una moderniza-

ción tendencialmente más completa no da origen al modernismo sino al posmodernismo).

Sea como fuere, esas observaciones en apariencia tan dispares sobre la vida y el desarrollo culturales ingleses quedan totalmente desarmadas frente a la pasmosa constatación de Virginia Woolf, a saber, que «en o alrededor de diciembre de 1910 el carácter humano cambió».[9] No obstante, el renovado interés en los escritos de Woolf como secuela del feminismo que en su desarrollo desembocó en la teoría del trauma constituye un desplazamiento significativo de la visión de esa escritora como la «modernista» inglesa por esencia. El hecho tampoco debe comprenderse únicamente como un mero signo del nominalismo de la era actual; también documenta la incomodidad que sentimos ante el despliegue de categorías de periodización tan genéricas como esta. Lo tomo como un ejemplo de esa crisis filosófica más general que Foucault denominó duplicación empírico trascendental,[10] que convierte cualquier discusión sobre el modernismo de Woolf o Joyce, digamos, en una operación alegórica fácil de desacreditar. Es evidente que cualquier teoría del modernismo con capacidad suficiente para incluir a Joyce al lado de Yeats o Proust, y ni hablar de Vallejo, Biely, Gide o Bruno Schulz, está condenada a ser tan vaga y vacía como carente de consecuencias intelectuales, para no calificarla de prácticamente improductiva en la detenida lectura textual de *Ulises* «línea por línea»: mala historia y hasta mala historia literaria, por no decir crítica inepta. ¿Es igualmente cierto, empero, que podemos hacer una lectura productiva de Woolf o Joyce sin situar el texto de manera implícita en alguna categoría general o universal del tipo periodizante genérico? La «duplicación» de Foucault sería una crisis de muy poca monta si pudiéramos resolverla con tanta sencillez cortando el nudo y optando por algún empirismo (o positivismo) cabal, a la luz del cual el texto de Joyce no significara nada más allá de sí mismo. La crisis, entonces, estriba precisamente en una situación en la que Joyce no puede no significar alguna otra cosa –ser el mero ejemplo de otra cosa, en cierto modo como su «metáfora»[11] o su «alegoría»–, por melindrosos que nos mostremos con respecto al despliegue descarado de ese concepto general más amplio.[12] (En esta formulación podemos empezar a constatar la reaparición, en un nuevo contexto y una forma diferente, de la primera máxima propuesta en la primera parte sobre la periodización como tal.)

2

Creo que uno sostiene una proposición como esta de manera negativa, y es apropiado, en consecuencia, convocar el testimonio de un pensador a quien se ha calificado no solo como el Mallarmé de la teoría contemporánea, sino también como el crítico implacable de la «historia literaria» en todas sus formas narrativas, con sus movimientos y tendencias y sus innumerables «ismos», que a menudo hacen de la lectura de una página característica un *agon* casi medieval entre personificaciones espectrales.[13] En rigor, el ataque de Paul de Man contra el libro enormemente influyente de Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, es un *locus classicus* y la pieza central de una serie de ensayos que, en *Visión y ceguera*, anticipan la ulterior y acabada demostración de su teoría idiosincrásica de la alegoría (en *Alegorías de la lectura*) al mismo tiempo que marcan un primer acercamiento a su identificación con la deconstrucción derridiana (y tal vez ofrecen una pista sobre las motivaciones de esa adhesión).[14]

Las más de las veces, esos ensayos, abundantes en implicaciones laterales que hacen de ellos enunciados teóricos e ideológicos múltiples,[15] han sido despojados de su filo y simplificados en una mala lectura plausible (o quizá debería decir: en una primera lectura posible, pero menos interesante) que suele ver en ellos un ejemplo más de esa construcción de la autonomía estética a la que más adelante me referiré con cierto detalle. Por lo común, esa mala lectura toma la oposición de De Man entre símbolo y alegoría como una simple oposición bina-

ria, de acuerdo con la cual las lecturas «simbólicas» de los textos se basarían en su «inmediatez» y designarían interpretaciones representacionales (para los textos modernos o realistas) o un simbolismo convencional (para el período romántico). Se supone que la nueva concepción de lo alegórico de De Man reemplazará esas lecturas por las «correctas».

Entretanto, el significado que el autor confiere al término a menudo enigmático de «alegoría» se glosaría mediante una observación sobre Yeats –«la poesía moderna utiliza una imaginería que es a la vez símbolo y alegoría y representa los objetos de la naturaleza pero se extrae, en realidad, de fuentes puramente literarias»–[16] a fin de mostrar que, en los hechos, De Man defiende aquí la autonomía del lenguaje literario. Así, la sustitución del símbolo por lo alegórico dramatizaría la superación de una primera inmediatez ingenua y representacional («el poema se refiere a la naturaleza») por una reflexividad que desmitifica esa inmediatez e identifica sus componentes como realidades exclusivamente literarias y lingüísticas. A decir verdad, el primero de los ensayos característicos de De Man hace exactamente eso: «La retórica de la temporalidad» se propone mostrar[17] que la lectura de Rousseau desde el punto de vista de la categoría periodizante de este o aquel «prerromanticismo» es superficial, ya se presente en términos del gusto del período o de las tensiones psíquicas internas (tentación, refrenamiento, *Entbehrung*, etc.) de ese autor. Aquí se yuxtaponen dos paisajes: la naturaleza salvaje y apasionada de Meillerie y la del Elíseo de Julie; y la demostración de que, de hecho, el último se construye sobre la base de un tejido de alusiones literarias (y, en consecuencia, es alegórico) también actúa sobre la lectura simbólica del primero para debilitarla. En este punto parece ineludible la conclusión de que lo que se consideró histórico y en cierto modo «real» o referencial solo era, en verdad, literario y retórico o lingüístico. Vale la pena señalar que no creo del todo errónea esta mala interpretación estetizante de De Man, pues me parece perfectamente adecuado resituarlo en un contexto histórico en el cual esas posiciones antirreferenciales extraen su autoridad de la nueva crítica norteamericana y sus singulares y complejas reivindicaciones de la autonomía literaria.

Con frecuencia se dedujo entonces una segunda consecuencia ideológica de la primera, a saber, que en ese caso De Man argumenta contra la historia; esto es, contra las interpretaciones históricas y políticas de los textos literarios, si no contra la Historia misma como categoría central. Aquí es factible traer a colación otras citas –«la imposibilidad de ser histórico»,[18] por ejemplo– que pueden tomarse con facilidad como una proposición ontológica y no como la expresión de una antinomia

y un dilema («conocimiento doloroso», lo llama en otra parte).[19] Y, por supuesto, se puede polemizar con el audaz y escandaloso salto de la última frase de «Historia literaria y modernidad literaria»: «Si extendemos esta noción más allá de la literatura, veremos que no hace sino confirmar que las bases del conocimiento histórico no son los hechos empíricos sino los textos escritos, aun cuando esos textos se oculten bajo el disfraz de guerras o revoluciones».[20] Es innecesario decidir lo indecidible y concluir que la «mala lectura» que antes esbocé documenta la ideología de De Man como un formalista (o, mejor aún, un autonomista literario), y en particular como un formalista antihistórico. Baste señalar que estos textos se utilizaron con ese espíritu y que en esa medida la interpretación tiene cierta justificación objetiva.

Pero las cosas, en realidad, son mucho más complejas. Este es el momento adecuado para volver al ataque contra el historicismo de Hugo Friedrich que antes mencioné. *La estructura de la lírica moderna* intentaba comprender el modernismo o, mejor, los diversos modernismos, como un proceso: un modelo que permitía construir una narración evolutiva (un *telos*) en la cual las etapas anteriores se revelaban de manera retroactiva como tendencias solo plenamente manifiestas y ejemplificadas (y con ello identificadas) en las etapas ulteriores. Sin embargo, este proceder no es exactamente una genealogía, dado que los momentos anteriores –preponderantemente Baudelaire– recobran cierta prioridad en cuanto constituyen los orígenes del proceso: de hecho, el relato –comenzado en la Francia del siglo XIX y desplegado a través de la España, la Italia y la Alemania del siglo XX– está marcado por la reversibilidad y la capacidad de señalar cualquier momento histórico poético específico como un centro en torno del cual toda la narración puede reorganizarse; en ese sentido, es factible caracterizarlo como una especie de teleología de usos múltiples. En su forma más restringida, esto nos da lo que Compagnon ha llamado narración convencional u ortodoxa del modernismo, en la cual este «se interpreta como un proceso gradual». De Man resume de la siguiente manera la versión de Friedrich de ese proceso: «Baudelaire continúa tendencias implícitamente presentes en Diderot; Mallarmé (como él mismo declaró) sentía que debía comenzar donde Baudelaire había terminado; Rimbaud da un paso aún más grande para posibilitar el advenimiento del experimentalismo de los surrealistas; en suma, la modernidad de la poesía se produce como un movimiento histórico continuo».[21]

Pero ¿cuáles son el contenido y la lógica, la dinámica de este proceso? La proposición de que, en la poesía lírica, la modernidad está constituida por «una pérdida de la función representacional de la poesía que es paralela a la pérdida de un sentido de la individualidad».[22] (Sigo aquí

el planteo de De Man, que sistematiza y reorganiza lo que en Friedrich, como veremos, era con frecuencia poco más que una enumeración empírica de características y rasgos, técnicas y cualidades.) De Man prosigue: «Pérdida de la realidad representacional [*Entrealisierung*] y pérdida del yo [*Entpersonalisierung*] van de la mano»; con este significativo agregado: «Friedrich no propone razones teóricas para explicar por qué la pérdida de la representación [...] y la pérdida del yo [...] están vinculadas de ese modo». En este punto, sin embargo, el interés de De Man se concentra en los análisis más intrincados efectuados por la escuela de Constanza (Jauss y Stierle) dentro del mismo paradigma historiográfico, para referirse en particular a un artículo que postula la *Entrealisierung* en Mallarmé como la fase ulterior de un proceso iniciado por Baudelaire.

Me parece justo suponer que, a criterio de De Man, la posición general de Friedrich (y de quienes aceptan su paradigma) refleja una actitud más difundida y filistea para la cual la poesía moderna es incomprensible porque ya no representacional ni mimética; y que el coeficiente de *pathos* histórico al que da discreta cabida (véase más adelante) también es inaceptable. Pero De Man limita estos juicios a eufemismos irónicos y expone fielmente su argumento en los términos de su adversario.

Ese argumento asume la forma de la yuxtaposición de dos momentos que ya hemos observado en el examen de Rousseau (véase *supra*) y el análisis de la famosa definición de la modernidad de Baudelaire:[23] dos momentos que, según es dable esperar, corresponderán a la (presunta) antítesis entre símbolo y alegoría. Así, la «primera» o mala lectura de Stierle, a saber, que los objetos poéticos de Mallarmé, tomados uno por uno, son representacionales y bastante realistas, es seguida por un segundo momento en el cual cada uno de ellos «ingresa en la irrealidad por obra de un movimiento que no puede representarse». Pero la conclusión de De Man es sorprendente: «este proceso polisémico solo puede ser advertido por un lector dispuesto a mantenerse dentro de una lógica natural de la representación».[24] Y remacha el clavo: «para nuestro argumento es importante que estos temas solo sean susceptibles de alcanzarse si uno admite, en la poesía, la presencia persistente de niveles de significado que siguen siendo representacionales».[25] Esta posición, sin embargo, no equivale al mero retorno a una afirmación anterior a Friedrich, en la que toda la tesis de la *Entrealisierung* simplemente se refuta y abandona. Al contrario, se presenta como una tercera posición, más allá de Friedrich (y de Stierle), según la cual la primera mala lectura o mala lectura antirrepresentacional debe incluirse en su supresión correctiva. Si dejamos al margen por un momento el signifi-

cado de la palabra «alegórica», podemos citar ahora la conclusión generalizada de De Man: «toda la poesía alegórica debe contener un elemento representacional que invite y dé cabida a la comprensión, solo para descubrir que la comprensión que alcanza es necesariamente errada».[26] El juicio consecutivo (precedente): «toda poesía representacional es también alegórica», no hace sino intensificar la paradoja.

Esta conclusión nos autoriza a ver en la oposición temática de De Man entre símbolo (o representación) y alegoría algo bastante más complejo que una mera oposición binaria estática; y en su análisis, algo mucho más intrincadamente temporal que la alternativa de las lecturas correctas e incorrectas. De hecho, el momento inicial de ilusión o error es un momento necesario a través del cual debe pasar la lectura en su camino a la verdad. «La literatura existe al mismo tiempo en las modalidades del error y la verdad; traiciona y obedece a la vez su modo de ser.»[27] Y esta es una proposición válida para la literatura en su doble forma de producción y recepción, tanto en la ideología de los poetas como en la de sus lectores y críticos.

Pero eso es sencillamente la dialéctica, que al afirmar la temporalidad del pensamiento se ve obligada a postular, en beneficio de la Verdad, la necesidad previa del error, la ilusión, la apariencia (y la «primera» lectura). Es una exigencia en la cual se insiste reiteradas veces a lo largo de toda la *Lógica* de Hegel, donde, por ejemplo, las reificaciones del *Verstand* (comprensión) no pueden simplemente ignorarse para llegar con mayor rapidez a la *Vernunft* (razón o verdad). La crítica de la inmediatez en toda la filosofía de Hegel está en armonía con esa insistencia en que la verdad solo puede alcanzarse a través del error. Así, si estamos dispuestos a afirmar que todo error contiene su «momento de verdad», también debemos admitir que el error, suprimido y subsumido (*aufgehoben*) en la verdad, sigue siendo, no solo un momento (aspecto) necesario de esta, sino asimismo un momento o etapa necesaria en su emergencia. Si parece paradójico y hasta perverso revelar a De Man como un pensador dialéctico, es preciso llevar la idea hasta el final y concluir que la deconstrucción misma (o al menos su forma clásica «negativa») es profundamente dialéctica. El movimiento que hemos trazado aquí es muy coherente con la operación que Derrida caracterizó como la «borradura» de ideas o términos: es una dialéctica situada más allá de la aparición de la teoría de la ideología (y, entonces, un tipo de análisis relativamente más complejo que el que debió llevar a cabo Hegel, falto de toda noción moderna de la ideología como tal). Por otra parte, como Derrida da a entender en la ominosa frase en la cual afirma la equivalencia entre la *différance* y la historia propiamente dicha,[28] el lenguaje hegeliano de la dialéctica bien puede ser demasiado familiar, demasiado anticuado, de-

masiado atestado de generaciones y generaciones de malentendido histórico para encargarse de la tarea hoy exigida. Sea como fuere, es indudable que la perplejidad que tan a menudo ha exasperado a los lectores convencionales de Derrida y De Man tiene una profunda relación con los escándalos provocados a lo largo de los años por la propia dialéctica.

Podríamos detenernos aquí y plantear la conclusión en cuyo beneficio he elaborado esta extensa demostración negativa, concebida para poner a prueba la necesidad de los conceptos periodizantes generales o genéricos mediante el examen de los argumentos formulados contra ellos por uno de sus eminentes adversarios teóricos. El menosprecio de De Man por esos conceptos (típicamente ridiculizados a través de la expresión, neutral en apariencia, de «historia literaria») está más allá de todo reproche. Pero nos ha asombrado comprobar que sus argumentos no resultan en ningún repudio facilista o no dialéctico, de sentido común, de dichos conceptos como un puro error o falsos enfoques que pueden abandonarse por las verdades más preferibles de la *explication de texte* y la concentración no genérica en la obra modernista individual. Al contrario, el error de los críticos se rastrea hasta el propio texto, donde demuestra ser un rasgo constituyente de la literatura y la estructura literaria. Así, la mala lectura historicista termina por ser un momento inevitable e indispensable de toda lectura, por muchos argumentos que uno dirija contra ella. Esto bastaría para justificar la renovada validez de nuestra primera máxima, que en el contexto de la «idea» de la modernidad formulamos como la incapacidad de evitar la periodización. Nos guste o no, el «modernismo» también es por fuerza una categoría periodizante, y ya resulte afirmado o negado en alguna lectura última, acompaña de manera necesaria el texto modernista individual como una espectral dimensión alegórica, en la cual cada texto se nos presenta en su propio nombre y como una alegoría de lo moderno como tal.

Pero aquí utilizo la palabra «alegoría» en un sentido bastante diferente del empleado por De Man, y tal vez valga la pena abrir en este punto un largo paréntesis o digresión a manera de conclusión, a fin de terminar la historia, y decir qué significa «alegoría» en su uso (una demostración que tendrá una inesperada relevancia para otra dimensión de nuestro tema).

El título mismo de *Alegorías de la lectura* nos brinda una primera pista decisiva de lo que demuestra ser una actuación filosófica verdaderamente intrincada. «Alegoría» designa en este caso un proceso temporal, el proceso de la lectura, y no un objeto estático como un texto literario; no es una categoría genérica sino una categoría temporal: «en el mundo de la alegoría, el tiempo es la categoría constitutiva origina-

ria».[29] Pero esto no significa que su opuesto, el *símbolo*, sea exactamente espacial, y tampoco, en verdad –y este es el punto crucial para una descripción que reescriba el texto de De Man en lo que parece un lenguaje dialéctico con dos momentos implicados–,[30] se trata en absoluto de un opuesto.

Debemos insistir, al contrario, en una situación en la cual la misma palabra representa el todo y la parte, el género y su especie:[31] pues aquí «alegoría» significa el segundo momento, la segunda lectura, el momento distinguido del primero, simbólico; pero también designa todo el proceso como tal, la temporalidad por cuyo intermedio la lectura simbólica o representacional ingenua es sustituida por la lectura reflexiva literaria o retórica: «no deja de ser necesario, si se pretende que haya alegoría, que el signo alegórico se refiera a otro signo que lo precede».[32] Y por eso resulta bastante claro que ambos momentos no pueden ser meros opuestos en una equivalencia binaria (por ejemplo, entre el espacio y el tiempo): pues el primero, el momento simbólico, puede mantenerse por sí solo sin referencia al segundo; o, al menos, reivindica la autosuficiencia de un significado pleno, una representación total, una sincronía simbólica; mientras que el segundo momento, al abolir esa apariencia, es necesariamente de un tipo y una especie muy diferentes.

Empero, si lo observamos de más cerca, ¿cuál es el mecanismo de ese extraño movimiento? ¿Cómo es posible, y qué pasa en su interior? El interrogante apunta a la descripción o análisis de De Man, en igual medida que a la cosa misma; y procura identificar su código, por así decirlo, y los términos (como «símbolo» y «alegoría») a los que se asigna un significado acentuado y más especializado dentro de él. Ya tenemos, sin embargo, alguna idea de la naturaleza de este código (que en su obra se complicará más adelante con la terminología de los «actos de habla» y exige, por eso, un examen más profundo que no podemos emprender aquí): es la de la literatura y la referencia literaria (el modo como el texto de Rousseau toma elementos del *Roman de la rose*) o el sistema literario; pero es también la de la retórica, y los términos «símbolo» y «alegoría» (así como «ironía», que tampoco analizaré aquí) proceden de ella, en su dimensión clásica.

Es muy poco sorprendente, por lo tanto, que la compleja y desconcertante temporalidad de los dos momentos (que es también la temporalidad de una suerte de repetición y, en última instancia, cuando observamos con mayor detenimiento, la del propio tiempo, la sucesión temporal como tal) se dilucide a través de una explicación retórica. ¿Cómo pasa la alegoría de su significado restringido de denominación del segundo momento en un proceso de dos etapas a la idea más gene-

ral que abarca todo ese proceso? Ese resultado se logra, nos dice De Man, gracias a la «tematización metafórica de la situación».[33] En otras palabras, la metáfora convierte los dos momentos separados de la lectura (los momentos de un error preliminar y una verdad más concluyente) en un único sistema y un único movimiento, y al hacerlo parece transformar su oposición en algo que se asemeja a una temporalidad más continua. Pero en ese punto comprendemos que esta no es en modo alguno la temporalidad entendida en el sentido existencial, un tiempo real o fenomenológico de la lectura en el cual primero pensamos una cosa y luego, más tarde o inmediatamente después, otra. Antes bien, «este movimiento no se produce como una secuencia real en el tiempo; su representación como tal es simplemente una metáfora que convierte en una secuencia lo que ocurre de hecho como una yuxtaposición sincrónica».[34] Ahora bien, la unificación de ambos momentos –en lo sucesivo llamada alegoría en atención al segundo, el momento decisivo de la revelación y el esclarecimiento– se rebautiza como metaforización; y vislumbramos la posibilidad de separar lo que hemos llamado idea restringida de la alegoría de su designación general de un proceso que ahora también puede denominarse metáfora. Pero esa separación no debe mantenerse de una manera absoluta o definitiva: pues la retórica incluye ambas y señala que, en cierto modo, la alegoría y la metáfora son profunda e internamente cómplices; la maquinaria de la primera incluye un momento metafórico y el movimiento de la metáfora queda subsumido en la alegoría.

En todo caso, esta descripción muestra a las claras por qué es frustrante intentar «definir» lo que De Man llama alegoría como si fuera algún tipo de concepto (o un término que, una vez definido, podemos incorporar a un manual de términos literarios y métodos críticos). También explica por qué, para todos, la lectura de este autor es tan a menudo una experiencia difícil y desconcertante, en la cual cierta reflexividad del lenguaje se resiste constantemente a los intentos de la facultad filosófica representacional o conceptual (uno siente la tentación de identificarla con el *Verstand* hegeliano) de reducir la cuestión a la claridad lógica y la simplicidad.

Del mismo modo, torna problemática cualquier identificación a la ligera entre esta operación y lo que suele denominarse deconstrucción derridiana. Aun cuando el propio De Man encontró una justificación ideológica para su obra en esa autoridad filosófica, parece probable que cualquier lectura comparablemente cuidadosa de estos últimos textos (algo que nos llevaría muy lejos del presente estudio) terminara por destacar sus diferencias textuales internas y no sus similitudes genéricas.

Pero recién habremos de completar la descripción cuando expliquemos la naturaleza del error que se supera mediante ese nuevo movimiento de la verdad (o «lucidez», como suele llamarlo De Man), y que persiste, no obstante, como un momento necesario en ese movimiento y, como hemos visto, debe afirmarse y hasta desearse como una etapa necesaria, sin la cual la dilucidación final perdería toda su fuerza (en otras palabras, que exige «un lector dispuesto a mantenerse dentro de una lógica natural de la representación»).[35] Aquí descubrimos toda una teoría de la ideología efectivamente demaniana y el funcionamiento de una verdadera «mala fe» o autoengaño literario o retórico: «Una estrategia defensiva que trata de ocultarse de este autoconocimiento negativo»,[36] «una identificación ilusoria con el no-yo»,[37] una «tenaz automistificación»[38] cuyo contenido adoptará diferentes formas y tematizaciones según el contexto literario e histórico, pero que acaso pueda caracterizarse de manera más general, en términos contemporáneos conocidos, como una ideología de la representación y de la posibilidad de una encarnación y un significado simbólicos plenos (una «lógica natural»). De acuerdo con la tematización de esa ideología, entonces, el método «retórico» que la desmitifique nos llevará de regreso a la literatura o bien hacia un ámbito filosófico postestructural más general.

Quiero justificar esta larga digresión sugiriendo que arroja cierta luz sobre los presupuestos narrativos que sirven de base al presente estudio. A decir verdad, yo mismo estoy ahora tentado de sustituir el término «metaforización» en De Man por «narrativización»: de hecho, la unificación de los dos momentos no logra tanto una metáfora de la alegoría como, antes bien, una nueva narración en la cual los momentos del símbolo y la alegoría están vinculados en virtud de instrumentos o mecanismos implícitos en la segunda designación; así, todo el proceso llega a ser alegórico no solo de la lectura sino de la propia alegoría. Pero lo mejor, sostengo ahora, es considerar que la operación es narrativa.

No obstante, apelar así a la primacía de la narrativa (como una «instancia determinante última» o una terminología de último recurso) es volver a plantear en su totalidad las amilanantes cuestiones sobre la verdad y la verificación o la falsación, sobre el relativismo y la completa arbitrariedad de cualquier intento de fundar una proposición o una interpretación en este o aquel sistema filosófico: cuestiones que siempre parecen surgir en este punto de los debates «posmodernos» y amenazarnos con ese «conocimiento doloroso»[39] que De Man nos prometía como resultado de su análisis. Pues ¿acaso no está este fundado, en definitiva, en la injustificable postulación de la retórica

como una «instancia determinante última» o un código explicativo? ¿Y el «código maestro» del marxismo no está también fundado en una narración igualmente arbitraria de la secuencia de los modos de producción y el estatus privilegiado del capitalismo como punto de vista epistemológico?

Creo que el complejo aparato de la narrativización demaniana también tiene algunas respuestas para este problema: los «momentos» sincrónicos y no-narrativos del modo de producción son, de hecho, «narrativizados» por el capitalismo, que ahora designa dos cosas a la vez, el momento especializado o restringido de su propio sistema sincrónico y la «metaforización» generalizada o alegórica de la secuencia como un proceso histórico global. A buen seguro, el privilegio epistemológico de esa «alegoría» específica –a saber, el sistema sincrónico del capitalismo como tal– se justificará luego por la integridad de sus niveles que, relacionados unos con otros por vía de la diferencia, pueden afirmar su pretensión de abarcar todo lo expresado o excluido por otros «sistemas filosóficos». Pero ese es un argumento diferente y otra historia.

3

En apariencia, nos hemos alejado del problema del modernismo en las artes y la literatura (y en la historia); en realidad, sin embargo, el problema mismo ha sufrido una provechosa reestructuración en el ínterin, y ahora estamos en condiciones de reafirmar su necesidad, al mismo tiempo que cierta categoría diacrónica defectuosa (un primer momento, en el cual la obra individual es ejemplar o simbólica del «modernismo» como concepto periodizante genérico) es socavada y disuelta por el segundo momento de lectura textual atenta, que disipa la primera categoría general del modernismo y a la vez le da especificidad al transformarla en un proceso alegórico más amplio en el sentido que le atribuye Paul de Man. Ahora la intuición vacía de que no se puede no periodizar adquiere un contenido más perturbador y sugiere que ni siquiera podemos leer esos textos con detenimiento sin poner en marcha al mismo tiempo la insatisfactoria operación genérica consistente en tratar de verlos como ejemplos o modelos de alguna idea diacrónica más general del modernismo, que no puede tener otra función imaginable que la de permitirnos retornar sincrónicamente al propio texto.

Si dejamos atrás el lenguaje demaniano, tal vez sea lícito preguntarse de qué manera debe esta idea general del modernismo considerarse como una categoría narrativa y en qué sentido es diacrónica. La respuesta llegará enseguida, y en esa medida es bastante oportuna. Pues todos sabemos qué precede al modernismo, o al menos decimos (y creemos) saberlo: no puede ser otra cosa que el realismo, en lo concer-

niente al cual es evidente, con seguridad, que constituye la materia prima que el modernismo suprime y sobrecarga. Si el realismo se comprende como la expresión de cierta experiencia de sentido común de un mundo reconociblemente real, el examen empírico de cualquier obra que queramos categorizar como «modernista» pondrá de manifiesto un punto de partida en ese mundo real convencional, un núcleo realista, por decirlo así, que las diversas y reveladoras deformaciones modernistas y las distorsiones, sublimaciones o groseras caricaturizaciones «irrealistas» toman como pretexto y materia prima, y sin el cual su presunta «oscuridad» e «incomprensibilidad» no serían posibles. Esto es válido tanto para el *Cuadrado negro* de Malevich como para el material musical desplegado en la atonalidad, y en ese aspecto no significa nada más asombroso que la existencia intramundana y el origen ontológico de todo en la obra de arte, modernista o no, y la razón última por la cual la obra de arte y el reino mismo del arte nunca pueden ser verdaderamente autónomos. En rigor, fue precisamente eso lo que Paul de Man demostró acerca del soneto de Mallarmé, al argumentar que, cualesquiera fueran la complejidad y «oscuridad» del producto final, todos sus elementos iniciales eran «representacionales».

Esto parecería proporcionar ahora una estructura satisfactoriamente narrativa: se postula un primer realismo ingenuo de tal manera que una transformación «modernista» pueda identificarse como su supresión, si no como su completa negación. Sin embargo, lo que falta en esa narración es la causalidad narrativa como tal: ¿cuál es el contenido de la transformación en cuestión? ¿Qué la ha motivado o le ha dado su justificación estética? ¿Se teorizarán esas causalidades en un nivel puramente artístico o intrínseco o apelarán a esferas y planteos extraestéticos? Por último, ¿serán completamente distintas y estarán limitadas a un solo momento del cambio artístico? ¿O es posible, en cierto modo, describirlas de una manera abstracta que nos permita subsumir los diferentes cambios empíricos en cuestión (nuevas pinturas y colores, por ejemplo, o nuevas relaciones humanas, nuevos tipos de relatos, nuevos tipos de sonido) en un solo proceso global?

Es evidente que no tendremos ningún concepto del modernismo si esta última pregunta no se contesta afirmativamente. Pero las anteriores también plantean problemas de abstracción: por ejemplo, ¿proponen las dos categorías globales de Friedrich, la pérdida de la realidad representacional y la pérdida del yo, una tematización adecuada de esta narrativa histórica y un marco satisfactorio para la narración del modernismo? ¿O aún son demasiado temáticas y están demasiado firmemente atadas a esta o aquella situación histórico estética específica para permitir el tipo de generalización requerida en la

construcción de un concepto global del modernismo? De hecho, históricamente, en los debates sobre el modernismo, una noción mucho más abstracta del cambio se impuso a todas sus rivales; y la victoria fue tan completa que convirtió la nueva descripción en un lugar común y en algo prácticamente obvio. Nos referimos a la conocida dinámica denominada innovación, perpetuada en la gran sentencia de Pound, «hazlo nuevo», y en el supremo valor de lo Nuevo que parece presidir cualquier modernismo específico o local merecedor del pan que come. Cómo puede ser nuevo lo eterno es otra cuestión, sin embargo, y tal vez explica el enigma igualmente eterno de la definición inaugural de Baudelaire: *«le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»* [«lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inamovible»].[40] No obstante, la innovación parece ser autosuficiente como concepto y como proceso: lo cual implica que con el tiempo todas las innovaciones envejecen, sea en la forma de lo convencional o de lo habitual, y en ambos casos exhortan a su destrucción y reemplazo. Esta situación sería entonces una especie de autopoiesis o dinámica que se autoperpetúa (como la diferenciación de Luhmann) y que, una vez puesta en movimiento, no sabe de finales ni necesita más justificaciones.

Por el momento, empero, lo que nos interesa aquí es el comienzo: y esto contribuye a suscitar problemas, sobre todo cuando debemos ocuparnos del relato difundido y bastante convencionalizado del surgimiento del modernismo, que postula una ruptura inaugural decisiva con el denominado realismo. El problema radica no solo y ni siquiera en la motivación de esa ruptura, sino, ante todo, en la afirmación misma de su existencia. Puesto que la motivación puede rastrearse, cualquiera sea el grado de ingenio puesto en la tarea, en factores del relato dominante de la siguiente manera: hemos descripto el realismo como «la expresión» –aunque habría sido mejor decir la expresión literaria y lingüística–, «la expresión literaria de cierta experiencia de sentido común de un mundo reconociblemente real». No obstante, en nuestros días cualquier neófito detectará la falla de inmediato; y si es un defecto en la definición, por desdicha es también un defecto del propio realismo. Pues lo que hemos llamado «experiencia de sentido común de un mundo reconociblemente real» se desenmascara con facilidad, a su vez, como poco más que un paradigma cultural. La palabra «reconociblemente», en efecto, nos devuelve a los prototipos literarios y lingüísticos que constituyen ese paradigma (en el orden simbólico, como podría decir Lacan); y en lo concerniente a la «experiencia», no puede designar ninguna inmediatez de sujeto y objeto y, por lo tanto, debe

desenmascararse como pura representación, una «imagen de la vida» socialmente construida y transmitida cuya naturaleza misma es literaria. Así, la dinámica por la cual la innovación modernista suprime sus paradigmas y representaciones literarias preexistentes se extiende hasta sus orígenes, en los cuales enfrenta y anula el primero de todos los paradigmas literarios, el propio realismo.

El inconveniente es que todos los realismos consecuentes hacen exactamente eso y que, observado con mayor detenimiento y reubicado en su contexto específico, cada realismo sucesivo también puede considerarse, en este sentido, como un modernismo por derecho propio. Y por definición, también es nuevo: aspira a conquistar todo un nuevo ámbito de contenido para su representación. Cada realismo desea anexar lo que todavía no se ha representado, lo que nunca se ha nombrado ni ha encontrado su voz. (Y por eso, durante toda la época del modernismo y más allá, es preciso oír y reconocer nuevos y vibrantes realismos en lugares del mundo y áreas de la totalidad social en los cuales la representación aún no ha penetrado.) Esto significa decir no solo que cada nuevo realismo surge de la insatisfacción ante los límites de los realismos que lo precedieron, sino también, y en términos más fundamentales, que el propio realismo en general comparte justamente esa dinámica de innovación que atribuimos al modernismo como su rasgo singular y distintivo. Los realismos también anulan a sus predecesores inmediatos y destinan los realismos ya existentes a las tinieblas exteriores de la novelería y la ilusión: como testimonio, esa obra española tan a menudo señalada como el realismo inaugural, cuyo gesto de supresión de los paradigmas preexistentes se ha considerado tantas veces como paradigmático del realismo como tal.[41] Pero en la medida en que se ha demostrado que este inicio es «el mismo» inicio atribuido al gesto inaugural del modernismo, no es sino un acto de justicia reconocer que presenta los mismos problemas y propone un relato igualmente insatisfactorio de sus orígenes.

Es muy posible, sin embargo, desestimar toda la cuestión como un falso problema: tal vez podamos aventurar la hipótesis de que, vistos con la lente de la teoría de la innovación del modernismo, aun los realismos preexistentes se convierten en otros tantos modernismos previos. A decir verdad, siempre he creído que sería interesante devolver el favor y mostrar que, a través del prisma de la teoría de la innovación realista, puede revelarse que todos los modernismos ulteriores son, en realidad, otros tantos realismos inadvertidos (¿no fue esta, de hecho, la defensa de su *nouveau roman* planteada por Robbe-Grillet?).[42] Esta confusión se explica por un buen motivo, que debería transformar el falso problema en un problema productivo a pesar de sí mismo: a saber,

que los conceptos del modernismo y el realismo no son completamente análogos entre sí. Como señalé en otra parte,[43] los dos términos, ya se los considere conceptos o categorías, se extraen de dos sistemas no relacionados, y como esas conocidas líneas que, prolongadas hasta el infinito, nunca se cruzan, son recíprocamente inconmensurables. El modernismo es una categoría estética y el realismo, una categoría epistemológica; la pretensión de verdad de este último es incompatible con la dinámica formal del primero. En consecuencia, el intento de combinarlos en un único gran relato debe fracasar por fuerza, pero su fracaso suscita un problema más productivo, el del modelo de innovación que avala ambos y en el cual debemos concentrar ahora nuestra atención.

Lo decisivo y original no es ahora ese relato, que ofrece bastante poco para distinguirlo de cualquier historia común y corriente de cambio, como las historias de éxito de los descubrimientos científicos y las innovaciones tecnológicas, la ingenua (pero justificada) perplejidad mezclada con admiración con que contemplamos el aparente surgimiento *ex nihilo* de la gran idea, se trate de la ley de la gravedad o de los filamentos de la bombilla eléctrica. (La idea del «genio natural» llenará el vacío que parece preceder este acontecimiento absoluto, mientras que el resto de la historia evoluciona de acuerdo con su propia dinámica para transformarse en el espectáculo más mezquino del genio convertido en comerciante.) Ese relato sólo puede recibir la marca decisiva de la modernidad si la invención misma se fetichiza y cierta situación anterior se «revoluciona» de algún modo en virtud de la presencia del nuevo existente. Como es evidente, no basta simplemente con redefinir la naturaleza de ese existente como una obra de arte y no como un descubrimiento científico o un aparato tecnológico: actitud muy poco susceptible de estetizar estos últimos y probablemente mucho más capaz de convertir la innovación artística en un dato de la historia científica o tecnológica.

Lo crucial es, antes bien, la interiorización del relato, que ahora no solo penetra la obra de arte sino que se transforma en su estructura fundamental. Lo que era diacrónico se convierte en sincrónico y la sucesión de acontecimientos en el tiempo pasa a ser, de manera inesperada, una coexistencia de diversos elementos cuyo acto de reestructuración es capturado y detenido, como en una imagen fílmica congelada (para no hablar de la «dialéctica interrumpida» de Benjamin).[44] Esta es la inversión del proceso descripto por De Man, en el cual una yuxtaposición sincrónica se metaforiza en una narración diacrónica. Ahora bien, esta última, el cuento literario histórico relativamente desacreditado y diacrónico de un ismo que se convierte en otro, se retrotrae de

improviso al texto –a cada texto individual digno de caracterizarse como modernista–, que con ello encapsula y perpetúa el proceso en su conjunto. Cada texto es entonces la alegoría congelada del modernismo en su totalidad y como un vasto movimiento en el tiempo, que nadie puede ver ni representar adecuadamente. Así, a su turno, cada texto «lo hace nuevo»; la contradicción palpable entre la pretensión absoluta de novedad y la repetición inevitable, el eterno retorno del mismo gesto de innovación una y otra vez, no descalifica la caracterización y le presta, antes bien, un hechizo hipnótico, siempre desconcertante y fascinante.

Todas nuestras más sobrias preguntas y exploraciones y dudas ideológicas no hacen sino alimentar las llamas de esa fascinación y aumentar su misterioso prestigio. ¿Cómo puede ser que la innovación estética de otrora, anticuada desde hace mucho a causa de las tecnologías artísticas de última generación, siga siendo nueva? El interrogante se apropia del prestigio de lo clásico invirtiendo su actitud de admiración pasmada, que respondía a su propia pregunta con la afirmación del valor eterno o intemporal; puede decirse que el paladar ahíto del modernismo es moderno en la manera misma como su apetito por la moda fugaz y el momento presente, tentado y siempre insatisfecho, pospone tanto la respuesta como la pregunta.

Pues la respuesta no es, por cierto, la de la ideología que respalda ese relato internalizado: el hecho de que el trabajo moderno invente nuevas técnicas no explica que siga siendo lozana y aparentemente intemporal; no más convincente es la frecuente reivindicación de descubrimientos de nuevas, vastas e inexploradas áreas de contenido: nuevos tipos de sentimientos y emociones, nuevas relaciones humanas, nuevas patologías y deseos o fantasías inconscientes e incluso nuevos mundos, más allá de la imaginación. Todos ellos se convierten de inmediato en hechos extrínsecos, cuyas pretensiones de novedad y cuya existencia misma deben verificarse fuera de la obra de arte; peor aún, una vez afuera, como cuerpos misteriosamente preservados y expuestos de manera repentina a los efectos del aire libre, están sujetos al más rápido e irrevocable deterioro, y ello bajo el impacto de la dinámica misma del cambio temporal al cual apelaron en un primer momento.

Concluiremos, entonces, que este modelo de innovación sigue siendo demasiado positivo para el bien de sí mismo; plantea pretensiones sustanciales que a largo plazo son extraestéticas, e incorpora una apuesta al futuro condenada a la trivialidad cuando ese futuro se transforma inevitablemente en un presente más. Por eso la contrapropuesta negativa de Adorno (que más adelante examinaremos con mayor detalle) es mucho más satisfactoria: este autor sugiere, en efecto, que

debemos pensar el gesto moderno por esencia como un gesto de tabú y no de descubrimiento; o, mejor, que en la modernidad, las aparentes innovaciones son el resultado de un intento desesperado de encontrar sustitutos para lo que ha sido objeto de un tabú.[45] Se trata de un modelo y una reestructuración que trasladan la carga de la prueba del futuro al pasado: se estima que el modernismo se origina en un disgusto cada vez más agudo con lo convencional y pasado de moda, y no en un apetito exploratorio por lo inexplorado y lo no descubierto. El acento se pone en el *ennui* del que huye el viajero de Baudelaire y no en lo *nouveau* que este afirma buscar con pasión. La inversión tiene la ventaja teórica de impedir el deslizamiento de sus términos y símbolos hacia lo extra estético, pues el tabú recae de manera muy explícita sobre tipos anteriores de forma y contenido representacionales: no la antigüedad de las viejas emociones como tales, sino las convenciones de su expresión; no la desaparición de esta o aquella clase de relaciones humanas, sino más bien los intolerables lugares comunes a los que se han asociado de manera tan estrecha que ya no pueden distinguirse de ellos. Justamente esta aparente imposibilidad de distinguir consolida entonces la dinámica intrínseca del modelo, al generar tabúes con respecto a unas representaciones estéticas que mantienen el carácter de tales; mientras que el descubrimiento o el modelo exploratorio de innovación estaban sometidos a un deslizamiento inmediato, en el cual las nuevas representaciones pasaban insensiblemente a la novedad de los nuevos fenómenos extraestéticos. Esto no significa decir que la hipótesis de un tabú estético no pueda también reformularse en términos extraestéticos. La expresión literaria anticuada y convencionalizada, hoy identificada como sentimentalismo, también puede designar la obsolescencia de cierta emoción en y por sí misma; y el análisis por medio del tabú es susceptible de ofrecer un instrumento de mediación para una sintomatología más específicamente social. Pero la mayor parte de las veces esas emociones anticuadas perduran en la vida social mucho después de que el modernismo haya pronunciado su juicio sobre ellas; de allí la creciente sospecha sobre un elitismo incorporado al marco mismo de este arte, así como la impresión de que, cualesquiera sean los ámbitos del sentimiento y la expresión abiertos por el modernismo, su foco representacional abarca una esfera siempre menguante de las relaciones sociales y de clase.

El modelo de Adorno es un ingenioso injerto en la ideología del modernismo que examinaremos más adelante, que en sustancia aboga por un tratamiento especial de ciertas obras en desmedro de otras. Su credibilidad descansa en nuestra capacidad de percibir el mecanismo innovador en acción dentro de la propia obra de arte y en el proceso de

lectura, y no en la consulta externa de un manual sobre la evolución de las técnicas literarias. Es una posibilidad que no solo recuerda una vez más la *Aufhebung* hegeliana, sino de la cual puede decirse que esta última ha sido una especie de anticipación conceptual: pues la técnica o el contenido anteriores deben subsistir de algún modo dentro de la obra, con el carácter de lo que ha sido suprimido o sobrescrito, modificado, invertido o negado, a fin de que sintamos, en el presente, la fuerza de lo que alguna vez fue, al parecer, una innovación. A lo sumo, entonces, el gesto o tropo narrativo de una reescritura de la historia literaria se interioriza en este caso como una operación dentro del texto que se ha convertido en una figura; y que es susceptible, por ende, de una nueva externalización como una alegoría de la historia literaria, lo cual hace de esta dimensión indispensable del modernismo una categoría narrativa por partida doble.

4

La exposición precedente parece habernos dejado la impresión de que el modernismo es un inmenso proceso negativo, una especie de *fuite en avant*, como el ángel de Benjamin arrastrado hacia atrás por el viento tormentoso: y que este, que él identificaba con la historia o, en otras palabras, con el capitalismo, debe imaginarse como de intensidad creciente año tras año y período tras período. Esta transferencia de la temporalidad del capitalismo –con sus cambios de estilo y de moda cada vez más rápidos y el ciclo de auges y depresiones que en un movimiento desesperado va de los mercados saturados de mercaderías a los nuevos mercados y las nuevas mercaderías– a la dinámica del modernismo artístico es plausible en sus analogías, pero bastante vacío e inespecífico en lo concerniente a su contenido. Tiende a confirmar la queja de Hugo Friedrich, en la obra sobre el modernismo poético ya mencionada, acerca de que solo las «categorías negativas» parecen accesibles para describir el modernismo.[46] Se trata de una queja que el autor documenta por medio de una lista de características convencionales probadas en los esfuerzos de diversas tradiciones nacionales por circunscribir el escurridizo fenómeno en cuestión:

> Desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal, dislocación, astigmatismo, alienación.[47]

La enumeración, de sin igual poder sugestivo, contribuye en mucho, por cierto, a confirmar la idea de Adorno de que lo más adecuado es hacer una descripción negativa de la innovación modernista, en términos de tabú y no desde el punto de vista de algún logro positivo. No obstante, la sospechosa deriva de las reflexiones de Friedrich en esta materia bien puede hacernos vacilar: en efecto, a pesar de su insistencia en que (al menos en su obra) esas características de apariencia negativa deben considerarse «no peyorativa, sino descriptivamente», llega a la conclusión, no obstante, de que la «imposibilidad definitiva de asimilación» de esta poesía a las categorías positivas delata su «anormalidad».[48] Esta caracterización no parece subsanarse en la conclusión, que sugiere precisamente que esa «íntima lógica al alejarse de la realidad y la normalidad, [así] como la aplicación de sus propias leyes de osada deformación del lenguaje»,[49] da acceso a un mundo alternativo de imaginación y metáfora al lado de este mundo (más adelante nos ocuparemos con mucho mayor detalle de este motivo característico de la autonomía del arte y la poesía). Por lo tanto, cabe señalar simplemente que Friedrich ha transferido la nota «peyorativa» indeseada pero inevitable de la poesía al mundo circundante, algo reflejado en la ambigüedad de la palabra final de su larga lista. La aparición del término «alienación» me parece sospechosa porque –pese a su riguroso despliegue filosófico en todo el mundo, desde Hegel y Marx hasta Lukács y la Escuela de Francfort– se ha convertido en uno de los renglones principales de la «crítica de la cultura» del capitalismo tardío y es, en verdad, una señal infalible de que estamos en presencia de ese género y ese discurso degradados específicos. La reveladora palabra «alienación» es ahora la expresión de un *pathos* inherente a la tradicional diatriba romántica contra la «modernidad» y sus males, una acusación afectiva cuya función misma radica precisamente en la exclusión sistemática de lo único capaz de explicarlos, un análisis socioeconómico concreto. Es un tono que amenaza dar vuelta como un guante la historia literaria de Friedrich y transformar sus lecturas específicamente poéticas en otros tantos elementos de prueba de lo que ahora puede tomarse como otra denuncia no tan implícita del mundo moderno.

La imagen estereotipada resultante de la consideración del artista moderno como paria y rebelde, marginal y renegado, es tan conocida y convencional que en la hora y la época actuales no puede provocar mucho más perjuicio político real. Para nosotros, en nuestro contexto presente, es más importante el hecho de que indica un aspecto más en que la temática de la subjetividad tiende a contaminar de manera ilegítima las «teorías» de la modernidad propiamente dicha. Hasta ahora,

solo hemos deplorado las formas positivas y celebratorias de esa contaminación y la promoción de rasgos como la libertad, la individualidad y la reflexividad como bonificaciones y beneficios de la estructura misma de la modernidad (occidental). Hoy resulta claro, sin embargo, que la crítica de la modernidad también puede cuestionarse desde la misma perspectiva y que su *pathos* no deja de ser un signo de esa subjetificación indeseable, cuyos padecimientos putativos no son menos aceptables que su encanto heroico. Así, Friedrich nos enseña que el motivo de la subjetividad también debe excluirse de los debates del modernismo artístico, orden nada fácil de cumplir cuando uno constata la extensión y la amplitud de los estudios que de una u otra manera adoptan como hilo explicativo del modernismo su conocido «giro introspectivo».

Es irónico y paradójico, entonces, que también deba ponernos en la senda de algún uso más productivo de esa temática. En efecto, su tema fundamental –la pérdida de la realidad representacional (la traducción demaniana de *Entrealisierung*) que acompaña una *Entpersonalisierung* (que yo prefiero traducir por *despersonalización*)– sugiere que, como en el caso de la narrativa del modernismo, en el ámbito del arte moderno puede reconocerse que el tabú referido a la representación de la subjetividad ha sido interiorizado en la obra de arte, para ofrecer una nueva versión de su presunto *telos*. Ahora será palmario que es justamente la propia obra de arte la que perpetúa ese implacable tabú sobre lo subjetivo que hasta aquí hemos recomendado como un mero control para sus diversas historias. Se trata de un giro inesperado que, a la distancia, puede recordar la frecuente sugerencia de De Man de que nosotros no «deconstruimos» la obra, sino que esta ya se ha deconstruido a sí misma de antemano. No obstante, creo que algo así caracteriza también el tratamiento de la subjetividad y su representación en el modernismo.

Entretanto, a la luz de todo lo que hemos dicho y mostrado sobre la obra de Friedrich, acaso parezca perverso terminar por endosar e incluso adoptar su tema central de la despersonalización en nuestro propio estudio. En rigor, el cambio de actitud puede parecer aún más censurable en vista del hecho de que ese tema es solo uno de los muchos desplegados por Friedrich y, por lo tanto, la responsabilidad de haberlo transformado en un factor causal monolítico recae sobre nosotros. No obstante, esa multiplicidad de temas era justamente la marca de su empirismo, imposible de superar, sin embargo, mediante la simple combinación de todos ellos en una gran síntesis que, a la sazón, deberíamos rebautizar «teoría». En efecto, cuando se trata de producción, esos rasgos empíricos dispersos se unifican en una dirección

diferente, por la vía de la situación a la cual responden y el dilema que enfrentan con la forma de un gesto coordinado en lo venidero. La unidad de los diversos aspectos de una respuesta dada –sea positiva o negativa, una corroboración o una oposición– solo puede aprehenderse a través de la unidad de esa situación.

En el contexto presente, la tarea insistiría en mostrar todo lo que es movilizador y activo en una tendencia a la despersonalización que con demasiada frecuencia se analizó en términos de pérdida e incapacitación; y se esforzaría también por demostrar que esa renuncia a la subjetividad, lejos de equivaler a resignarse a una condición insoportablemente «alienante», aparece, por el contrario, como una respuesta original y productiva a ella.

Esa condición se ha descripto a menudo en función de la tendencia a la reducción de las posibilidades de praxis humana. La Escuela de Francfort presentó muchas veces de un modo alegórico la situación del individualismo burgués, a través del relato de las menguantes posiciones disponibles en la nueva economía capitalista de los siglos XIX y XX: la trayectoria va de los ciudadanos y comerciantes autónomos evocados por Thomas Mann, pasando por los heroicos empresarios de la aurora de la era monopolista, a la precaria situación de las pequeñas empresas durante la Depresión y el surgimiento de la figura del «hombre de la organización» luego de la Segunda Guerra Mundial.[50] En ese relato, la propia economía determina una despersonalización y desubjetivación concretas, que asumen la forma de las restricciones a la acción y la creatividad impuestas por la aparición de los monopolios y sus nuevos conglomerados.

El lema postestructuralista (y francés) de la «muerte del sujeto» tuvo un énfasis bastante diferente, y en sustancia celebró ese eclipse del individualismo burgués, que también comprendió como una nueva libertad para los intelectuales, capaces con ello de escapar al peso aplastante de la intelección individual para entrar al reino de la libertad y la renovación de *l'acéphale* y los rituales liberadores de la praxis política. El psicoanálisis de Lacan bien puede representar un puente entre estas dos visiones muy diferentes de la historia (ninguna de las cuales puede evaluarse de una manera adecuada sin una sociología de los respectivos intelectuales nacionales en cuestión). Lacan, en efecto, que en esto seguía a Wilhelm Reich y se oponía a la llamada terapia del yo, consideraba el «sí mismo» [«*self*»] y el yo como un mecanismo de defensa en el cual los individuos modernos (la mayoría de las veces individuos burgueses) tendían a atrincherarse y confinarse, y de ese modo se apartaban del mundo y de la acción productiva al mismo tiempo que se protegían de ellos.[51] Este modelo coordinado nos permite ahora captar

tanto una osificación del «sujeto centrado» como la precariedad de su situación; también permite vislumbrar la posibilidad de que la despersonalización del sujeto –un derrumbe de la fortaleza del yo y el sí mismo– constituya asimismo una liberación.

Pero el destino del sujeto burgués no es en modo alguno un marco adecuado para contar la historia de esa «situación global de la modernidad» de la cual surgió el modernismo artístico. En un artículo señero,[52] Perry Anderson propone un marco que es mucho más sugerente para nuestro presente propósito. En sustancia, Anderson triangula el modernismo dentro del campo de fuerzas de varias corrientes emergentes de la sociedad europea de fines del siglo XIX. El inicio de la industrialización, aunque todavía geográficamente limitada, parece prometer toda una nueva dinámica. En la esfera artística, mientras tanto, el convencionalismo y el academicismo de las bellas artes prolongan una difundida sensación de asfixia e insatisfacción y generan en todos los ámbitos el deseo de rupturas aún no tematizadas. Por último, nuevas e inmensas fuerzas sociales, el sufragio político y los distintos movimientos socialistas y anarquistas parecen amenazar la sofocante clausura de la alta cultura burguesa y anunciar una ampliación inminente del espacio social. La idea *no es* que los artistas modernos ocupan el mismo espacio que esas nuevas fuerzas sociales,[53] y tampoco manifiestan siquiera simpatía por ellas ni las conocen desde un punto de vista existencial; se sostiene, antes bien, que sienten esa fuerza de gravedad a la distancia, y la convicción naciente de que el cambio radical está al mismo tiempo en marcha en el mundo social exterior refuerza e intensifica vigorosamente su vocación por el cambio estético y nuevas y más radicalizadas prácticas artísticas.

A decir verdad, en ambos campos –tanto el arte como la vida social y la realidad económica– no está en juego una mera sensación de cambio como tal, la impresión de que algunas cosas desaparecen mientras surgen otras, un fluir más característico de un tiempo de decadencia y crecimiento y más reminiscente de los procesos naturales que de las nuevas formas no naturales de producción. Se trata, antes bien, de la transformación radical del mundo que se difunde a fines del siglo XIX, en todo tipo de impulsos utópicos y proféticos. Por eso, entonces, las ideologías anteriores de la modernidad fueron engañosas en su insistencia en un «giro introspectivo» de lo moderno o en su creciente subjetivación de la realidad. A lo sumo, en todas partes se agita una insatisfacción apocalíptica con la subjetividad misma y las antiguas formas del yo. Los ángeles admonitorios de Rilke no deben entenderse desde un punto de vista psicológico:

Sie kämen denn
bei Nacht zu dir, dich ringender zu prüfen,
und gingen wie Entzürnte durch das Haus
und griffen dich als ob sie dich erschüfen
und brächen dich aus deiner Form heraus.[54]

[Acuden a ti, pues,
de noche, para probarte con un puño más fiero,
y recorrer como enardecidos la casa
y asirte como si te hubiesen creado
y hacerte escapar de tu forma.]

Cualquier examen detenido de los textos delatará, de hecho, una despersonalización radical del sujeto burgués, un alejamiento programático de lo psicológico y la identidad personal:

Not I, not I, but the wind that blows through me!
A fine wind is blowing the new direction of Time.
If only I let it bear me, carry me, if only it carry me!

[¡No yo, no yo, sino el viento que corre a través de mí!
Un buen viento sopla la nueva dirección del Tiempo.
¡Ay, poder dejarme llevar, arrastrar por él! ¡Que me arrastrara!]

J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
–Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, o future Vigueur?[55]

[He visto archipiélagos siderales, e islas
Cuyos cielos de delirio se abren al navegante:
–¿Son esas las noches sin fondo en que duermes y te exilias,
Millón de pájaros de oro, oh, futuro Vigor?]

A primera vista es cruel no escuchar las grandes evocaciones modernistas de la subjetividad como otros tantos anhelos de despersonalización, y más justamente de una nueva existencia fuera del yo, en un mundo sometido a una radical transformación y digno de éxtasis. Lo que a menudo se caracterizó como una nueva subjetividad, más profunda y más rica, es en realidad ese llamado al cambio que siempre resuena a través de ella: no la subjetividad como tal, sino su transfiguración. En este sentido, entonces, propongo considerar la «subjetividad»

modernista como una alegoría de la transformación del mundo, y por lo tanto de la llamada revolución. Las formas de esa alegoría son numerosas; no obstante, todas las psicologías anecdóticas que la visten –en sus diferencias estilísticas, culturales y caracterológicas– tienen en común el hecho de evocar un impulso que no puede encontrar resolución dentro del yo y debe completarse con una transmutación utópica y revolucionaria del mundo mismo de la realidad. Como nos recuerda Anderson, solo el hecho de que ese cambio revolucionario ya habite y se agite convulsivamente en el presente permite explicar la figuración de sus impulsos en una alegoría psíquica tan singular, que no postula meros afectos y facultades individuales sino que exige de manera imperiosa tipos completamente nuevos de seres humanos, adaptados a un mundo suspendido al borde de una metamorfosis total.

No importa que, en su mayor parte, solo detectemos en las formas dejadas atrás por el modernismo las huellas de ese momento trascendental, una de cuyas tendencias, la tecnológica, fue despedazada por la Segunda Guerra Mundial y la otra, la del fermento social, interrumpida y agotada por el estalinismo y el nazismo a fines de la década de 1930. Como actos simbólicos, no obstante, las formas dan testimonio de inmensos gestos de liberación y nueva construcción que solo podemos vislumbrar en retrospectiva, merced a la reconstrucción histórica.

El reino estético no es el único que muestra la actividad de la despersonalización. Con seguridad, estamos aquí ante un saber que precede con mucho lo propiamente moderno y cuya presencia puede verificarse, por ejemplo, en la mayoría de las grandes religiones. *«Le moi est haïssable»* (Pascal) es no solo el último auténtico redescubrimiento del significado de la doctrina cristiana del orgullo; es una ética recurrente (Epicuro) y una visión metafísica desplegada con las tonalidades más apocalípticas en el budismo, que puede calificarse como una anticipación de una aventura completamente distinta, la del propio modernismo. Pues las religiones recuperaron la despersonalización y, si dejamos al margen sus consecuencias para el mundo social, desviaron sus energías hacia las técnicas terapéuticas, por un lado, y hacia la construcción de otras tantas reglas e instituciones eclesiásticas intramundanas, por otro. Sólo la modernidad secular del capitalismo industrial se dignó a mostrar una vislumbre de la nueva praxis colectiva e histórica que una mutación semejante del yo era capaz de prometer.

Entretanto, creo posible afirmar sin contradicción que todas las grandes y nuevas filosofías modernas originales, desde Nietzsche, nadan en la caudalosa corriente que impulsa hacia adelante el modernismo estético; todas implican o proyectan, en muy diferentes formas, métodos de despersonalización radical, desde el pragmatismo hasta

Wittgenstein, desde Heidegger hasta la lógica simbólica, para finalizar en los diversos estructuralismos y postestructuralismos; sin excluir a la propia fenomenología, cuya práctica de la *epochē*, en apariencia comprometida con la «conciencia» en su forma subjetiva profunda más tradicional, es una disciplina tan autopunitiva y despersonalizadora como la asociación libre freudiana. En efecto, en todos estos muy distintos apartamientos del yo y la personalidad o individualidad burguesa podemos constatar el accionar de una lógica aún más antigua, la del nominalismo y la dialéctica de universales y particulares. El tabú sobre las figuraciones reificadas de la subjetividad refleja las agonías de lo universal: nomenclatura gastada para las emociones y las pasiones convertidas en sospechosas precisamente debido al coeficiente de universalidad que acarrean consigo; y sobre la base de un nominalismo creciente, debe desechárselas en beneficio de un lenguaje aparentemente más objetivo o particular. El movimiento mismo hacia el lenguaje, tanto en la práctica modernista como en la filosofía contemporánea, delata ese rodeo obligatorio por el mundo objetivo, es decir, por la materia y el espacio. Los modelos internos de la subjetividad son sustituidos por trayectorias externas que adoptan con astucia la sintaxis de la oración como su propia temporalidad. El resurgimiento de la retórica y del sistema de los tropos debe entenderse de esta manera, como un repudio de la psicología que intenta transferir sus operaciones a un reino no subjetivo, mientras su propia espacialidad interna (pues la teorización misma de los tropos encuentra su condición de posibilidad en una sublimación del espacio y sus posiciones y relaciones) queda facultada con ello a modelar las formas y figuras externas a través de las cuales se mueve la representación modernista. Sería tentador, en verdad, seguir adelante y mostrar que ni siquiera las formas de la crítica literaria moderna son capaces de eludir la dinámica de la despersonalización. Pero, una vez afianzados nuestros tres correctivos metodológicos (periodización, narrativa, despersonalización), estamos ahora en condiciones de construir un modelo del modernismo en su conjunto y contar la historia de su destino.

SEGUNDA PARTE

EL MODERNISMO COMO IDEOLOGÍA

1

En principio, debería ser factible construir el modelo de la totalidad (y una totalidad que en sí misma es un proceso) comenzando con cualquier rasgo para terminar abriéndonos paso a todos los otros en una trayectoria diferente de todas las demás posibles pero en cierto modo la misma, o al menos proyectando y marcando los contornos del mismo fenómeno complejo e irrepresentable. Sin embargo, como la premisa de la discusión precedente ha sido la del requisito previo de reconstruir la situación del modernismo, parece apropiado empezar con esa tarea y proponer la hipótesis de que lo que llamamos «modernismo» artístico o estético corresponde en esencia a una situación de modernización incompleta.

Se trata de una situación que ya ha comenzado a tener sus historiadores; para muchos de nosotros, el principal de todos es el Arno Mayer de *La persistencia del Antiguo Régimen*,[1] que documenta la supervivencia asombrosamente dilatada del contexto feudal de la modernidad en algunos países europeos hasta el final mismo de la Segunda Guerra Mundial: y por igual motivo, la primera aparición de la modernidad en enclaves limitados de modernización y mercantilización tanto sociales como tecnológicas. Las nuevas burguesías de la era propiamente capitalista (que en este período se caracterizará como capitalismo monopolista o imperialismo de Lenin) son todavía sectores relativamente pequeños de la población en su conjunto, en su mayoría campesina. Este campesinado tradicional (que solo mucho más

adelante se reducirá en número, para transformarse en lo que hoy llamaríamos trabajadores rurales o proletariado agrícola de una agricultura verdaderamente industrial) es aún una casta feudal (junto con la anterior nobleza agrícola que sobrevive de manera más fragmentaria y está ahora constituida por los denominados grandes terratenientes, todavía no desplazados por la agroempresa) y no ha sido asimilado a ninguno de los dos grupos efectivamente capitalistas que son los únicos susceptibles de identificarse como clases sociales en el sentido técnico.

Esto da forma a un mundo todavía organizado en torno de dos temporalidades distintas: la de la nueva gran ciudad industrial y la del paisaje campesino. Querría señalar, de paso, que uno de los grandes temas que la convención ha caracterizado como dominante en el modernismo literario –a saber, la propia temporalidad, y el «tiempo profundo» que Bergson se creyó capaz de conceptualizar y cuyo interior tantos escritores modernos intentaron escudriñar como si se tratara de un misterio fundamental– es justamente un modo en el cual esa estructura económica transicional del capitalismo incompleto puede registrarse e identificarse como tal. En esa era transicional, la gente –aunque sería mejor decir «los intelectuales», y los escritores e ideólogos que forman parte de esa categoría– aún vive en dos mundos distintos a la vez. Por el momento, esa simultaneidad puede formularse, sin lugar a dudas, en términos de alguna distinción entre la metrópoli y las provincias; pero podría imaginarse mejor desde el punto de vista de una situación en la cual los individuos nacen en un *pays*, una aldea o región local a la cual vuelven de tanto en tanto, mientras su vida laboral transcurre en el muy diferente mundo de la gran ciudad. El hecho de que los escritores que son resueltamente urbanos –piénsese en Proust o Joyce, por ejemplo– sienten más allá de su experiencia de la ciudad la presencia de algo radicalmente otro que la completa –cuando no la determina en parte–, puede notarse en la celebración «culta» bastante artificial de Proust de ciertas tradiciones medievales de la Francia profunda, así como en la irritación de Joyce al verse frente a las diversas formas del nacionalismo irlandés y gaélico: una confrontación necesaria y hasta obligatoria, y *Finnegans Wake* puede tomarse como un intento de desbordarla por el flanco mediante una audaz universalización.

No obstante, lo típico es que cualquier intento de caracterizar la «persistencia del antiguo régimen» en términos de clase social se deslice de manera ineluctable, a través de los fenómenos geográficos y regionales, hacia algún fenómeno más francamente tecnológico: es un deslizamiento sospechoso, con respecto al cual pronto deberemos tomar nuestras precauciones.

En un inicio, sin embargo, la tecnología –la dimensión «industrial» del llamado capitalismo industrial– parece tener una autonomía y una lógica interna propias, documentadas con abundancia en el arte y el pensamiento del período, sobre todo en la hostilidad luddita o ruskiniana a la máquina como origen de la miseria social y la ignominia estética (y es crucial, desde luego, incluir la difusión de los medios masivos de comunicación y sus formas en esta categoría de la tecnología propiamente dicha): así, la ulterior separación del arte elevado y la cultura de masas es un gesto no menos antitecnológico que los anteriores, más evidentes en ese aspecto. (La antimodernidad es también una característica posible del modernismo.)

La experiencia fenomenológica de la que debemos tomar nota aquí es justamente la del enclave industrial o tecnológico. La nueva maquinaria tecnológica trae aparejada su propia conmoción estética, presente en su modo de irrumpir sin aviso previo en el antiguo paisaje pastoral y feudal: tiene toda la terrible extrañeza y espanto de la aparición de los primeros tanques en el frente occidental en 1916; no obstante, los intentos poéticos de mitologizarla –en las novelas de Zola, por ejemplo, donde la mina es un gran animal, con sus propios poderes míticos, o en la deslumbrada celebración de Apollinaire de los obuses letales y tóxicos de la Primera Guerra Mundial– no son durante mucho tiempo caminos que los artistas puedan seguir productivamente (aunque permanezcan abiertos hasta bien avanzada la década de 1930 en las apoteosis soviéticas y norteamericanas de las fábricas).

Creo que la descripción más reveladora de este proceso se encuentra aún en la tardía teoría heideggeriana de la tecnología, una solución menos filosófica o conceptual que ideológica y poética. En efecto, Heidegger se esfuerza por describir el surgimiento tecnológico de una manera que, en lo formal, evoca y niega ese mismo surgimiento en la obra de arte, a saber, el templo, como el punto en torno del cual se organizan un paisaje y un mundo, mientras que en el caso de la tecnología es el punto donde se interrumpen.[2] Heidegger teoriza la tecnología emergente no solo como un enclave sino como una nueva forma de almacenamiento de energía (*Bestand* o «reserva permanente»), y con ello da al «misterio» de las nuevas fuentes energéticas una tonalidad que no es mítica. Su teoría tiene cierto parentesco lejano con las concepciones recientes de los orígenes del poder estatal en el excedente y el granero, así como con la idea dialéctica de Marx sobre una acumulación primitiva en el nivel del propio capitalismo: sin embargo, mejor que unas y otra, la teoría de Heidegger propone la útil perspectiva de una emergencia de la modernidad tecnológica dentro de un paisaje decididamente no moderno. Invierte así la concepción habitual del desa-

rrollo desigual, en la cual la «tradición» se caracteriza como el elemento que dará de manera inevitable paso a lo nuevo, destinado a superarla y reemplazarla. Aquí, como en la Italia de los futuristas, justamente la familiaridad de lo que solo con una postura anacrónica puede denominarse premoderno o subdesarrollo confiere a la violencia de la novedad su capacidad de despertar temor o entusiasmo; y el análisis anterior habrá permitido entender que lo importante no es tanto la valencia positiva o negativa de esa reacción como la epistemología estética de la propia conmoción, que no podría advertirse contra un telón de fondo en el cual la maquinaria ya fuera un elemento familiar y domesticado.

Dos rasgos de esa emergencia histórica exigen ahora un comentario: el primero es que esas transformaciones tecnológicas se producen bajo la larga sombra de lo que hemos llamado tropo de la modernidad, y en particular de su irreprimible búsqueda de la ruptura, la «primera vez», el comienzo. Como ya hemos visto, no puede tratarse de decidir sobre ningún «verdadero» comienzo de la modernidad propiamente dicha, y ello, no solo porque hay demasiados pretendientes a tal honor. En sí misma, la presunta ruptura no es sino un efecto narrativo, susceptible de un desplazamiento que está dentro de la jurisdicción de las decisiones inaugurales del historiador. Pero es evidente que el desarrollo tecnológico se presta de un modo irresistible a la subsunción en la forma narrativa vacía de la ruptura: se ofrece como contenido para el comienzo formal como pocos otros tipos de material histórico. Forma y contenido –el concepto narrativo de la modernidad, la instalación de las primeras máquinas industriales– se reúnen con un impacto casi gravitacional y en lo sucesivo parecen indisociables, aun en nuestra época, mucho más autoconsciente desde un punto de vista historiográfico, cuando todo el mundo condena un «determinismo tecnológico» que secretamente guarda en lo más recóndito de su corazón.

En consecuencia, también debemos mencionar la autonomía o al menos la semiautonomía de la propia tecnología, que sostiene esta ilusión específica. El fundamento de dicha autonomía variará en el transcurso de la historia, dado que la «ciencia» (ahora en su sentido disciplinario habitual) comienza su vida en una forma aplicada, como criada de las nuevas tecnologías; luego conquista una autonomía provisoria como ciencia «pura» o de investigación; y ahora, en nuestro período, cuando las empresas y corporaciones privadas empiezan a utilizar cada vez más la universidad y sus laboratorios de investigación como meros campos de prueba para toda clase de nuevos productos, parece encaminarse hacia alguna nueva forma de estatus auxiliar bajo la inversión

preponderante en investigación y desarrollo. El quid es, sin embargo, que el valor explicativo del «determinismo tecnológico» está determinado, a su vez, por esa autonomización y sus vicisitudes.

Este es entonces el momento de hablar de la autonomización como tal, un concepto operativo cuya adaptación a partir de la diferenciación luhmanniana ya he puesto de relieve. Pues lo que me parece auténticamente productivo para los ámbitos cultural e historiográfico (o el campo cultural historiográfico, si así se prefiere) es, en efecto, esa otra cara del proceso que Luhmann decidió teorizar como una dinámica incesante de interminable escisiparidad cuyas consecuencias finales nunca pueden predecirse. El instrumento conceptual de Luhmann es, entonces, extraordinariamente negativo y diagnóstico y tiene la desventaja de constituir a la vez una ideología bastante complaciente. Cuando desciende hasta los más pequeños poros de la sustancia social, es muy posible que la «diferenciación» ya no esté acompañada por la producción de un número siempre creciente de niveles o dominios autónomos o semiautónomos, como los que podemos observar en los períodos anteriores de modernización (y virtualmente hasta nuestros días) y para los cuales creé mi concepto complementario. Pues es indudable que en este primer período no solo observamos la separación de la máquina y la herramienta, de una manera que constituye una especie de autonomía de lo tecnológico; también podemos constatar la presencia del mismo proceso en el lenguaje y la representación: y esto es con seguridad una transformación aún más relevante para cualquier teoría del modernismo artístico.

Los historiadores de la lingüística nos dicen que los lenguajes no escritos están inmersos de algún modo en sus ecologías y sus contextos sociales, en una indistinción que hace inconcebible la idea misma de una gramática y revela todo su anacronismo: ¿es siquiera posible evocar un cambio de lenguaje de un tipo evolutivo y sometido a leyes cuando la escritura no está presente para asegurar y documentar las etapas del proceso? Así, la aparición de la escritura se muestra como una primera diferenciación dentro del lenguaje, una primera autonomización de dos zonas distintas de lo que sin lugar a dudas ya conocía una diversidad de diferenciaciones sociales (género, edad e incluso los rudimentos de la clase, a menudo señalados por diferentes pronombres, diferentes formas verbales y hasta diferentes estructuras sintácticas).

El sentido de estas especulaciones consiste sencillamente en autorizar otra más, una especulación «moderna», de acuerdo con la cual las múltiples diferenciaciones del lenguaje decimonónico, a través del desarrollo desigual de los Estados naciones europeos, proyecta no solo

los reinos radicalmente diferentes y semiautónomos de los lenguajes aristocrático y burgués, culto y popular, los lenguajes de la alta literatura y la oratoria, los lenguajes de la incipiente prensa masiva y el intercambio comercial sino también, y más allá, una suerte de dominio utópico vacío del lenguaje tan inexistente y sin embargo tan demostrable y conjetural como la geometría no euclidiana. Ese es entonces el espacio donde trabajan los nuevos especialistas del lenguaje, quienes, mediante la modificación de los postulados y axiomas euclidianos tradicionales de las distintas formas de discurso cotidiano (referencia, comunicabilidad, etc.), deducen y desarrollan los perfiles invisibles de estructuras lingüísticas totalmente nuevas, nunca vistas antes ni en la tierra ni en los cielos.[3] Reiterémoslo: no importa cuáles son las valencias ideológicas de esa producción (y los poetas mismos proporcionan sus propias excusas y justificaciones ideológicas concomitantes). Para Friedrich, como hemos visto, toda esta turbadora autonomización lingüística tiene algo que ver con la «alienación». Para otra tradición –autorizada por la inmortal definición de Mallarmé: *«donner un sens plus pur aux mots de la tribu»* [«dar un sentido más puro a las palabras de la tribu»]–, el reino del lenguaje no euclidiano producido de tal modo tiene una vigorosa vocación utópica, en el marco de la omnipresencia de un discurso comercial degradado: se propone recuperar, rescatar, transformar y transfigurar el *koiné* de una vida cotidiana capitalista en un *Ur*-discurso en el cual nuestra relación auténtica con el mundo y el ser pueda reinventarse. Sin embargo, ese no es el significado histórico del modernismo sino únicamente su estética y, como sostendré enseguida, su ideología. O al menos una de sus ideologías: puesto que con el avance de la autonomización del lenguaje surgen «motivaciones» más sombrías de su carencia de comunicatividad y significación, como en la estética tardomoderna foucaultiana del otro lado del lenguaje, el lado no humano. Es posible, por supuesto, escribir una historia de estas variadas apropiaciones ideológicas del proceso de diferenciación y autonomización lingüísticas, pero debería ser distinta de la historia del proceso mismo, como lo atestigua la celebración alternada del lenguaje «poético» o no euclidiano como idealidad pura o materialidad pura.

También podemos tomar nota aquí de ciertos «comienzos» que luego se convierten en pasturas y comida y nuevos intentos de contar la historia del surgimiento (sea el de la modernidad o del modernismo propiamente dicho).[4] Creo que la propuesta más rica y sugerente en este ámbito se encontrará en el aún extraordinario *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes, del cual puede decirse que solo su pronóstico o profecía final (sobre la llamada escritura blanca o blanqueada) ha sido superada o dejada atrás por el tiempo.[5] El relato que quiero rete-

ner de Barthes es su descripción del reemplazo de la retórica por el estilo: un antiguo y hasta inmemorial despliegue oratorio y esencialmente decorativo del lenguaje (muy a menudo como demostración simbólica de poder político o clase social) cede su lugar, en el período de la Revolución Francesa, a un tipo de discurso muy diferente (el lenguaje llano o democrático de Wordsworth es solo uno de sus indicadores), cuyas cualidades deben percibirse ahora, no en términos de identidad y su aproximación a los floridos períodos de los antiguos, sino desde el punto de vista de las diferencias que poco a poco llegan a aprehenderse como las correspondientes a las diversas individualidades subjetivas y a entenderse como otros tantos *estilos*. Por lo tanto, el eclipse histórico ulterior del estilo e incluso de la individualidad personal del sujeto centrado debe comprenderse menos como la llegada de la *écriture*, en cualquiera de los sentidos vigentes por entonces –que pronto se multiplicaron mucho más allá de la primera propuesta de Barthes–, que como la sustitución del modernismo por el posmodernismo y la posmodernidad, una historia que no recapitularemos aquí. Sin embargo, la emergencia de la categoría del estilo no debe confundirse con una nueva evolución histórica de la subjetividad; es, al contrario, parte de la historia de la autonomización del lenguaje como tal.

Es bastante notorio que esa autonomización tiene luego consecuencias trascendentales para la representación y otros tipos de «significados» artísticos; y la diferenciación de la figura con respecto al medio de la pintura es sin duda, como veremos, una de las maneras más dramáticas de contar esa historia. Sin embargo, podrían explorarse ejemplos conexos dentro del lenguaje conceptual de la filosofía cuando esta, con Nietzsche, también se convierte en «moderna»; así como en la «invención» del inconsciente o el uso de los materiales de construcción no miméticos o posmiméticos del hierro, el hormigón armado, el cristal y otros parecidos.[6] En el caso del lego, es probable que las transformaciones análogas del material musical sean aprehendidas más toscamente como el eclipse de la melodía y la obsolescencia de la armonía tonal: a no ser, por cierto, que la invención misma de la tonalidad se entienda como modernidad musical.[7] Pero para todas estas rupturas y comienzos existen designadores rígidos: Baudelaire, Manet, Wagner, Paxton y el Crystal Palace, etcétera.

Menos obvio es, en ese punto, el hecho de que también la teoría del modernismo se instala en la misma dialéctica de rupturas y períodos que señalamos en los análisis de la modernidad. En este caso la cuestión de un comienzo absoluto nunca es un problema: pues el tropo existe precisamente para provocar el estupor y escándalo de la nueva teoría, la ruptura llevada aún más atrás de lo imaginado, el nombre no canoni-

zado surgido de improviso para eclipsar el nombre muy familiar. Más perturbadora, sin embargo, es la tendencia de esas rupturas a multiplicarse; y aquí solo aislamos un ejemplo de una «segunda» ruptura, que todavía es, no obstante, un animado motivo de controversias historiográficas y se pone en juego en todas las artes (incluida la filosofía). Nos referimos al problema del *symbolisme*, cuyas formas orgánicas y decoraciones vegetales –aunque sin duda modernistas en algún sentido– tienen en espíritu diferencias evidentes con respecto a las violencias de la era maquinista, las celebraciones del futurismo y todo lo que siguió. Se trata de una diferenciación histórica cuya reproducción encontramos en la arquitectura (*Jugendstil* versus Bauhaus), en la música (el neurótico primer Schoenberg, cuyas melodías Brecht creyó, en una célebre declaración, «demasiado dulces», versus el teórico ulterior del sistema dodecafónico), en la pintura (impresionismo versus cubismo) y así sucesivamente (en filosofía el equivalente sería, sin duda, la oposición entre el contenido del vitalismo de fines del siglo XIX y los formalismos más puros de todas las corrientes, desde el pragmatismo y la fenomenología hasta el estructuralismo y la teoría de la comunicación).

Así, me parece perfectamente apropiado hablar en este sentido de dos momentos del modernismo, siempre que seamos complacientes con la inevitable dinámica del proceso, destinado a generar más rupturas virtualmente *ad infinitum*. De tal modo, pronto aduciremos aquí un momento de tardomodernismo en contraste con el modernismo propiamente dicho (aun en las «dos formas» de este último); mientras que para los tardomodernistas, lo que a menudo se denomina posmodernismo o posmodernidad no documentará más que una nueva ruptura interna y la producción de otro momento, aún más tardío y todavía esencialmente modernista.

La subsiguiente proliferación de esas rupturas se atribuye entonces por convención (como hemos visto) al llamado *telos* del modernismo, es decir, a una dinámica interna de innovación constante que, por fuerza –como la incansable e irreprimible expansión del capitalismo–, empuja cada vez más adelante sus límites, tanto hacia nuevas «técnicas» como hacia nuevos tipos de contenido. Las micronarraciones de ese *telos* son conocidas (y se multiplican cada vez que, luego de un examen más detenido, se magnifican las dimensiones de un fenómeno artístico «modernista» determinado). El surgimiento, a partir de Baudelaire, de las tradiciones putativas y paralelas de Mallarmé y Rimbaud, de la poesía pura y del surrealismo, puede compararse en la novela a la descendencia flaubertiana: Joyce por un lado y Proust y Kafka por otro; en pintura, a los caminos que, desde Manet, se despliegan en el impresionismo o el cubismo, mientras que en música podemos aludir a las

numerosas estirpes wagnerianas. Cualquiera de estos momentos de «influencia» y transferencia puede ser referido como una ruptura merced a la enérgica intervención de un manifiesto, que entonces, como sucede con Pound o los surrealistas, Schoenberg o Kandinsky, reescribe el pasado en la forma de una nueva genealogía. Aquí, la fuerza del imperativo de innovar o «hacerlo nuevo», el poderoso valor rector central de lo Nuevo como tal, siempre ha parecido constituir la lógica fundamental del modernismo, que reproduce la dinámica de la modernidad de Schelling en su vigorosa expulsión del pasado en nombre de la búsqueda de la innovación en y por sí misma, susceptible de adoptar a menudo la apariencia de un fetiche vacío y formalista. El misterio histórico de este impulso puede apreciarse en su persistencia bastante más allá de la duración misma de la vida del modernismo, que en las décadas de 1950 y 1960 parecía tocar una especie de límite y haber agotado todas las novedades disponibles e imaginables (y en este aspecto también proponía algo semejante a una caricatura del capitalismo, cuando es posible pensar el límite último de un mercado mundial saturado); lo cierto es que el posmodernismo, pese a su sistemático y exhaustivo rechazo de todas las características que puede identificar con el alto modernismo y el modernismo propiamente dicho, parece mostrar una total incapacidad de apartarse de esa exigencia final de originalidad.

Es factible demostrar que quienes consideran evidente por sí misma y hasta perfectamente natural e inevitable esa persistencia, piensan dentro del marco de un mercado que perduró más que el modernismo propiamente dicho y acompañó el capital, aunque en una forma diferenciada –nuevos tipos de museos que ahora se suman a las más tradicionales galerías de arte, junto con nuevos tipos de proyectos y exposiciones artísticas colectivas–, a su tercera etapa, posmoderna y globalizada. No obstante, una teoría (o un relato) que amenace devorar la «posmodernidad» de manera retroactiva, como una mera innovación modernista aún más amplia, y anule con ello la ruptura en la cual se fundaba la idea de una etapa ulterior, pone claramente en primer plano la omnipresencia de la forma de la mercancía como su mecanismo explicativo. En arte, el *telos* modernista reproduce el *telos* incansable de la moda, en el cual se inscriben los ritmos de la producción de mercancías. El relato del mercado (al que volveremos enseguida) es persuasivo y resulta más satisfactorio si, con Adorno, inscribimos el proceso de mercantilización dentro de la propia obra de arte, ahora captada como una resistencia a ese contenido que adopta su forma en dosis homeopáticas. Así, mediante una objetivación cada vez más grande, la obra de arte procura generar una sustancialidad que no pueda ser absorbida por la lógica de la mercancía.

Esta teoría tiene, por añadidura, el mérito de fundar y sobredeterminar esa despersonalización, ese movimiento de la expresión subjetiva a la objetalidad, que ya se ha identificado como un rasgo crucial tanto de la modernidad como del modernismo. Sin embargo, el relato tal vez se fortalecería aún más desde la perspectiva de la diferenciación de Luhmann, que podría postular una escisión dentro de la forma misma de la mercancía; así, parte de su forma objetal se separaría para instalarse como una fuerza independiente dentro del reino ahora autónomo o semiautónomo del arte, cuando este (acompañado por su imagen espectral en la publicidad y la cultura de masas) se aparta de la vida comercial y el lenguaje cotidiano.

A mi juicio, empero, las nociones del mercado y la forma de la mercancía no aseguran del todo el poder del relato teleológico: o acaso podríamos decir, mejor, que existe la probabilidad de que una serie de energías explicativas de diferentes clases sobredetermine y recargue este tipo de relatos persistentes y profundamente arraigados. Así, puede constatarse aquí el retorno del motivo tecnológico (sin importar que el relato teleológico del progreso tecnológico sea un constructo en igual medida que el relato artístico del modernismo como tal), en cuanto la alternativa de formular los análisis estéticos en términos de técnica hace inevitable la atracción de este centro interpretativo de gravedad en particular, aun cuando plantee problemas para las artes del lenguaje, cuyas presuntas técnicas son conjeturales en comparación con la pintura, la música o la arquitectura. Sin embargo, esos problemas son, a la postre, productivos: pues es como si, a cambio del reconocimiento otorgado por las otras artes y medios a la supremacía de la poesía y el lenguaje poético en el sistema modernista de las bellas artes, la poesía devolviera graciosamente el elogio con la voluntad de adoptar, aunque fuera de manera metafórica, las descripciones técnicas y materiales que las otras artes dan de su estructura y dinámica interna (más adelante volveremos a este interesante intercambio).

Pero una vez que se ha tomado la decisión no solo de leer el cambio como innovación, sino también de transcodificar esta última en términos de técnica y de desarrollos técnicos dentro del propio medio, la transferencia queda completada y es posible celebrar la teleología modernista de manera perfectamente adecuada y con nuevo vigor dentro del marco del progreso tecnológico (y a veces hasta científico) como tal. Esto significa decir que las diversas defensas y apologías de un arte moderno emergente pueden ahora hacer suya la fuerza de una ideología tecnológica ya existente, que se convierte en un subterfugio detrás del cual puede actuar la lógica más embarazosa de la forma de la mercancía y el mercado.

Sin embargo, en el ida y vuelta perceptivo entre forma y contenido, este último afirma de un modo inevitable sus derechos y plantea el interrogante de cómo puede una explicación del modernismo desde el punto de vista de la tecnología poética dar cuenta de algo más que la poesía sobre máquinas (futurismo) o, de ser necesario, sobre la renovación urbana (como en los inaugurales «Tableaux parisiens» de Baudelaire). En otras palabras, ¿qué tiene que ver la tecnología con esa otra afirmación de que el modernismo también innova en el reino subjetivo, al ampliar los límites del mundo conocido del alma y explorar sentimientos y pasiones, emanaciones del inconsciente que hasta ahora habían permanecido respetablemente ocultas a la vista?

Se trata de una objeción importante, que el principio puramente negativo de despersonalización propuesto hasta aquí no aborda de manera convincente. Para aprehender esta dimensión del fenómeno, estamos obligados a volver a esa «crisis de la representación» apenas esbozada en el examen del lenguaje, pero que ahora sugiere la hipótesis de un momento en el cual los códigos lingüísticos convencionales y tradicionales del sentimiento y la emoción comienzan a separarse de sus objetos. Más: aquí se postula que una anterior unidad contextual tradicional entre palabras, lugares, cuerpos y gestos, una unidad situacional en la que el lenguaje todavía no tiene una existencia independiente y menos aún autónoma, se encuentra en un proceso de lenta disgregación bajo las fuerzas de la diferenciación y la separación.

También se puede hablar (como lo hicimos antes) del inicio de un nominalismo que tiene el paradójico efecto de «extrañar» tanto la palabra como su objeto, que ahora nacen a una peculiar y nueva existencia semiautónoma. Los tratados tradicionales e incluso los primeros tratados modernos sobre el tema se ocupan de los sentimientos y las emociones en la forma de un tipo estructural de sistemas lingüísticos: las diversas emociones mencionadas se alinean entre sí en pares y grupos, positivos, negativos e intermedios (ya sea en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles o en el *Tratado de las pasiones* de Descartes). Es algo muy similar a esos sistemas de colores que siempre constituyeron el primer gran ejemplo en la doctrina estructuralista de Lévi-Strauss. No debe imaginarse que ninguna deficiencia lingüística se apodera de una palabra determinada del ámbito de las emociones, aun cuando de tanto en tanto nuevos términos parezcan modificar de manera tentativa el sistema, mientras que los anteriores son ocasionalmente rebautizados; lo que sucede en los tiempos «modernos» es, antes bien, que todo el sistema de esas palabras entra en crisis y, al desintegrarse, socava la fuerza representacional de cualquiera de sus elementos en particular. El problema de nombrar estos «sentimientos» y «emociones» ahora

poco familiares e innominados (también son «nombres» abstractos que, en realidad, ya no corresponden a entidades identificables) arroja luego el contenido subjetivo en la conocida «crisis de la representación» y, al transformar en provisorias las «soluciones» representacionales, desautorizadas por las formas de soberanía social y colectiva (que en todo caso fueron, por su parte, debilitadas durante el período revolucionario), también entrega esas soluciones a la lógica teleológica de la moda.

Pero es preciso, asimismo, tomar breve nota de un proceso recíproco, pues en el tipo de separación y diferenciación lingüísticas que examinamos aquí, no debe creerse que las nuevas configuraciones lingüísticas no ejercen una influencia formativa sobre los materiales subjetivos a los cuales, supuestamente, solo nombran de manera más adecuada. Una de las glorias autopromocionadas del modernismo consiste en crear a menudo sus objetos y referencias subjetivas en virtud del poder mismo de sus nombres. No se entienda, empero, que este proceso es una mera cuestión de sugestión y del comportamiento mimético e imitativo girardiano. Los formalistas rusos fueron quizá los primeros en descubrir, en lo que llamaron «motivación del dispositivo», que una figura vacía puede convocar con frecuencia una realidad para llenarse a sí misma. En el plano estético, esto es algo afín a las paradojas de la vieja teoría de la emoción de James y Lange (para la cual la experiencia subjetiva *sigue* al gesto de expresión, en vez de precederlo y causarlo), replanteadas solo hace poco en el ahora escandaloso capítulo de Paul de Man sobre las «excusas», en el que la «autenticidad» del sujeto se aprehende apenas como algo más que el efecto secundario de la postura y la sintaxis de su acto de habla.[8]

Las más de las veces, sin embargo, la autonomización de la representación y la desubjetivación concomitante del lenguaje artístico son discernibles en los desvíos cada vez más espaciales a través de los cuales debe pasar la nueva oración en su esfuerzo por reconstruir algún sentimiento anterior de un modo que logre eludir y escapar a su forma preexistente como una convención y un clisé, al menos por un momento.

En este punto debemos regresar a la extraordinaria inversión efectuada por Adorno de la descripción convencional de la innovación modernista. Como ya se ha mostrado, no se trata tanto de nuevos materiales como de la continua invención de nuevos tabúes recaídos sobre anteriores positividades. Esta es una intervención decisiva, modelada, como es evidente, según la vieja *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, según la cual cada supuesto avance del conocimiento y la ciencia se comprende como una especie de desfamiliari-

zación que relega el momento previo de racionalidad al estatus de una superstición y termina por conducir a un yermo antiteórico de positivismo. Este nuevo punto de vista explicativo funda ahora el presunto *telos* de la innovación modernista (y la fetichización de la novedad) en un proceso mucho más satisfactorio e inteligible. Cada generación subsiguiente, a partir, si se prefiere, de los románticos, siente que el insatisfactorio y heredado esquema lingüístico de la subjetividad es una convención artificial, y se plantea el desafío de reemplazarlo por algún nuevo sustituto representacional. Lo que parecía la revelación gradual de nuevos ámbitos de la subjetividad –desde el «satanismo» sadomasoquista ambivalente de Baudelaire, pasando por el éxtasis de Rimbaud y la abnegación y abyección de Dostoievski, hasta los diversos innombrables colectivos de la literatura del siglo XX– se ve ahora como un proceso permanente de supresión de nombres y refiguración sin un punto final previsible (hasta que, con el fin de lo moderno, llegue a su agotamiento).

Pero este es el momento de introducir al público o la audiencia y abrir ese proceso a un contexto social más amplio. No hizo falta esperar la desmitificación terapéutica de las pretensiones de la estética, planteada por Pierre Bourdieu, para comprender lo que está en juego en todo esto cuando se trata de las motivaciones personales del artista. «El problema de Baudelaire», señaló Paul Valéry, en lo que en la época se tomó como una muestra de su cinismo de miembro del oficio, «debe haberse [...] formulado en los siguientes términos: "Cómo ser un gran poeta, pero no un Lamartine, ni un Hugo, ni un Musset".»[9] No es preciso, sin embargo, tomar este imperativo, que Valéry llama *raison d'État* de Baudelaire, como una actitud de desprestigio de las invenciones poéticas de los modernistas: es inherente a la crisis de la representación subjetiva, que en sí misma no es sino un subconjunto de lo que hemos denominado autonomización del lenguaje no euclidiano.

También corresponde a lo que a veces se llama impropiamente crisis de la recepción o del público. Sin embargo, no hace falta postular un público hasta entonces unificado que luego sobrelleva una fragmentación gradual a lo largo del período de hegemonía de una burguesía con un control cada vez más firme del poder y la cultura. Pues la fuerza del concepto de diferenciación de Luhmann radica en su planteamiento conjunto de la formación y la rearticulación, simultáneas dentro del mismo proceso: el público comienza a diferenciarse en el momento mismo en que cobra vida como una nueva institución social identificable; el surgimiento del nuevo público lector burgués se da de consuno con su fragmentación en subgrupos articulados que poco a poco alcanzan autonomía por derecho propio. Por eso el nuevo arte burgués –el

nuevo arte modernista– se enfrenta a la vez con un *public introuvable*. En su forma más cruda, podemos afirmar que ya en el momento de concebir su vocación como arte elevado, comprueba que su público ha sido confiscado por la cultura de masas: lo cual no significa decir que la vocación no está inspirada y tematizada por el nacimiento de la cultura de masas como tal, por su parte un resultado y un subproducto inevitables de las diferenciaciones culturales en que pensamos aquí. Así, Balzac fue un escritor de best sellers y Hugo un poeta popular: algo que para sus seguidores ya no será posible.

Pero esta situación nos lleva ahora a otro rasgo del modernismo en las artes, que es tan formativo y determinante como cualquiera de las cosas que hemos mencionado hasta el momento. Me refiero a lo que a menudo se denomina autorreferencialidad o autodesignación de lo moderno, y el hecho de que con tanta frecuencia las obras modernistas puedan verse, de manera implícita o explícita, como alegorías de su propia producción. El quid no es solo que los artistas emergentes del modernismo no tienen estatus social o función social institucional excepto como posiciones mal definidas dentro de la *bohème*, y ni siquiera son aún intelectuales en ningún sentido estricto; sucede, también, que sus obras son cada vez más inclasificables y comienzan a resistirse a las categorías comerciales de los géneros en el esfuerzo por distinguirse de las formas de la mercancía al mismo tiempo que inventan diversas reivindicaciones míticas e ideológicas de un estatus formal único que carece de reconocimiento o aceptación social. En ese vacío, están obligados a reconocerse y aceptarse por sí solos; y la autorreferencialidad es la dinámica misma de este proceso, en el cual la obra de arte se autodesigna y proporciona los criterios en función de los cuales se presume que debe utilizarse y evaluarse. No es necesario ver como excluyente este nivel del significado de la obra; antes bien, constituye un plano alegórico –para los propios artistas, sin duda, el anagógico– entre muchos otros.

No obstante, este nivel tienta a los artistas a concebir sus ambiciones en una escala cada vez más grande, que culminará en el «libro del mundo», ese Libro en el cual, según Mallarmé, el mundo está destinado a terminar. Y este es el momento de evocar, por extemporánea que parezca hoy, la pretensión definitiva del modernismo sobre su relación con lo que André Malraux llamó lo Absoluto. En rigor, en una escala completamente diferente de los grandes manifiestos de la época (desde Breton, hacia atrás, hasta las cartas de Cézanne, Rimbaud y Mallarmé), *Las voces del silencio* de Malraux puede considerarse, junto con *Espacio, tiempo y arquitectura* de Giedion, como una de las mayores apologías ideológicas del modernismo en general, en su mayor parte nota-

blemente más sustancial que casi todo lo que ha pasado por estética filosófica (con la excepción, desde luego, de Adorno y el propio Kant).

Podemos aludir a las pretensiones a lo absoluto más modesta y reconociblemente si citamos por última vez a Adorno, cuando dice que, «para que la obra de arte sea pura y plenamente una obra de arte, debe ser más que una obra de arte».[10] En otras palabras, lo puramente estético está ligado de manera indisoluble a la exigencia de que, en última instancia, sea impuro. Así, tocamos aquí la ambigüedad definitiva de las consignas de la diferenciación y la autonomización: el lenguaje, y la propia estética, nunca pueden ser del todo autónomos sin caer en el autismo y la esquizofrenia, el galimatías y la más cabal *«inanité sonore»*: aun las rimas sin sentido de Lewis Carroll o el superlenguaje autónomo de un Khlebnikov deben conservar ese delgado hilo final de referencia que nos exige reformular el calificativo «autónomo» y hablar de semiautonomía. Lo Absoluto es precisamente ese tenue último hilo, el más poderoso de todos, que conecta hasta el arte más no euclidiano, de Mallarmé a Jackson Pollock, con todos los otros mundos diferenciados de referencia, y de ese modo, en una extraordinaria inversión dialéctica, lo dota de su eficacia revolucionaria.

2

Siguiendo nuestras máximas, hemos procurado reconstruir la situación histórica de «modernidad» en la cual el modernismo artístico puede aprehenderse como un proceso social inteligible; y hemos recurrido a numerosas coordenadas y elementos de las anteriores teorías del modernismo, a la vez que hacíamos vigorosos intentos de reescribirlas de una manera que fuera de utilidad en nuestra propia situación, muy diferente.

Es hora de volver a esas teorías anteriores, que en lo sucesivo designaré simplemente como la ideología del modernismo como tal, su ideología propia, por decirlo así (y no una reconstrucción histórica *a posteriori*, como hemos tratado de hacer en el capítulo precedente). Esa ideología es fácil de reconocer e identificar: es, en primerísimo lugar, la que postula la autonomía de la estética, el valor supremo sin el cual, por comprometidos que estén críticos y artistas con el arte mismo y sus especificidades y experiencias inasimilables, ese compromiso no puede identificarse verdaderamente como la ideología de lo moderno. En otras palabras, podríamos decir que los argumentos propuestos e introducidos por los ideólogos de lo moderno en este sentido histórico específicamente limitado, giran en torno del problema de la justificación de la autonomía del arte. No buscan meramente poner en primer plano un tipo específico de técnica o experiencia artística o abogar por un tipo de arte o medio en desmedro de otro, ni siquiera por un arte más nuevo contra otro convencional o tradicional. No solo sostienen

una diferenciación filosófica –sea fenomenológica o estructural, material o experiencial– entre el arte y otras clases de experiencia u otras zonas o niveles de la vida y la estructura sociales. Las descripciones de ese tipo siempre se ponen aquí al servicio de una meta más fundamental, a saber, conferir a la estética un valor trascendental que sea incomparable (y, en verdad, que no necesite completarse con descripciones de la estructura de otros tipos de experiencias, sociales o psicológicas; que se valga por sí solo y no requiera justificaciones externas).

Pero he pronunciado la fatídica palabra «diferenciación», tan omnipresente en el análisis precedente; y ahora puede advertirse (haciendo a un lado a Luhmann y sus códigos y consignas lingüísticas particulares) que es un rasgo constante de la historia de las distintas estéticas filosóficas, desde Aristóteles hasta Lukács. ¿Por qué destacar del conjunto a los críticos y estéticos modernos –los críticos, estéticos y teóricos modernistas– por algún juicio histórico específico que no sea simplemente aplicable a todos los estéticos (occidentales) en la historia de la filosofía? El presente contexto puede limitar y reforzar esta pregunta: en efecto, ¿no hemos desplegado aquí, de manera muy específica, el concepto de una autonomización del campo estético para la explicación del modernismo expuesta en el capítulo anterior? ¿Y esa explicación no confirma sencillamente la conclusión que ahora atribuimos a los ideólogos del modernismo, a saber, la autonomía de la estética como tal? ¿Es la diferencia más visible –esto es, el hecho de haber postulado esa autonomía como el resultado final de un proceso histórico, mientras que en líneas generales los estéticos de la modernidad la consideran como una condición transhistórica o atemporal y eterna– la diferencia verdaderamente crucial? ¿Es la única?

No, la distinción fundamental se encuentra en otra parte, en esa línea apenas perceptible entre la noción de autonomía y la designación de semiautónomo: un deslizamiento (del adjetivo al sustantivo, si así lo quieren, o de lo estructural y lo descriptivo a lo ontológico) que, sin lugar a dudas, está profundamente arraigado, como una tenue y fina grieta, dentro de ese racimo de palabras (la diferenciación de Luhmann no lo registra en absoluto en sus protocolos); pero marca un límite fundamental, una frontera en la cual los ideólogos del modernismo emiten su pronunciamiento en una reveladora formación en orden de batalla que a veces deja al resto sumido en la perplejidad.

Podemos deshacernos de esa perplejidad si recordamos ese otro rasgo desconcertante de nuestra descripción, lo Absoluto. De hecho, este es representativo de cualquier justificación extraestética que finalmente se evoque para fundar y volver a motivar lo que hemos llamado semiautonomía de la estética: los ideólogos de lo moderno deben re-

chazar y repudiar necesariamente esas justificaciones, ya se busquen en la psicología humana, la historia o la sociedad, e incluso en la religión. Pero en ocasiones el rechazo está enmascarado por la posición de que, para ellos, lo Absoluto está constituido por el arte y la propia estética, una postura que luego se vulgariza en términos de esta o aquella «religión» del arte y consignas similares, todas ellas internamente contradictorias y en última instancia carentes de significado. No solo se trata de que el arte no es religión y únicamente podría ponerse al servicio de esta como una muestra de sometimiento a una autoridad y un valor externos; además, el término «Absoluto», si significa algo, designa una motivación trascendental, una apelación a algo que está fuera de la práctica en cuestión y la envuelve. Pero también es indudable que en nuestro tiempo la religión es un campo discursivo tan vago y tenue que es posible apropiarse de su vocabulario en beneficio de otras causas; en efecto, donde está más íntimamente asociada a la estética uno descubre muy a menudo que no es mucho más que una excusa para la exhaustiva autonomización de esta última. Una comparación de estas retóricas estetizantes (principalmente) cristianas con T. S. Eliot hace que la diferencia sea a la vez clara y palpable: la obra de Eliot apunta a un Absoluto genuino, vale decir, la visión de una transformación social total que incluye un retorno del arte a cierta presunta totalidad anterior. La religión de nuestros contemporáneos es una estrategia conservadora de contención sin contenido, una reacción a la amenaza intelectual, si no política, de las posiciones progresistas y revolucionarias.

Habrá resultado mínimamente claro que la afirmación de la autonomía de la estética es contradictoria y para sostenerla es preciso demostrar mucha habilidad (ideológica). Dentro de un momento examinaremos su dinámica y exigencias, luego de plantear varias otras hipótesis destinadas a situar desde un punto de vista histórico esta ideología estética de lo moderno (o del modernismo). En efecto, en los siguientes párrafos sostendré que esa ideología –aun como teorización de las prácticas artísticas modernistas– no fue contemporánea del movimiento moderno, tal como lo describí en el capítulo anterior. Es un producto tardío y, en esencia, una invención e innovación de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esta aserción plantea varios problemas conceptuales sobre la propia ideología: a saber, el de su relación con la práctica (en este caso, la práctica artística) y el de la relación tanto de la ideología como de la práctica con la situación histórica en cuestión.

Por ejemplo: si la ideología del modernismo no fue ideada por los propios artistas modernistas, como la teoría de su práctica artística, ¿cuál era la ideología *de estos*? Y si la ideología del modernismo fue un

constructo tardío, que no correspondía a la práctica de los artistas y escritores de los siglos XIX y XX a quienes consideramos como la quintaesencia de lo moderno, ¿a la práctica de quién correspondía? ¿Y cómo llamaremos a estos últimos, cómo los distinguiremos de quienes sería embarazoso llamar «auténticos» o «verdaderos» modernistas? Ocupémonos ya mismo de este tema. Denominaré «tardomodernistas» a los artistas de la posguerra, y en un capítulo final esbozaré una descripción de las diferencias estructurales entre su producción y la del modernismo clásico, a cuyos representantes me referiré (no sin ciertas vacilaciones) como «alto modernistas».

Si vamos desde esa conclusión hacia atrás, en un penúltimo capítulo deberé caracterizar el «desarrollo desigual» de la ideología del modernismo, las variadas situaciones nacionales en las que surgió con formas igualmente variadas y los ideólogos nacionales muy diferentes que desarrollaron dichas formas. Pero antes de considerar las distintas estéticas a través de las cuales se manifestó una ideología del modernismo en los diversos estados naciones luego de 1945, así como el clima artístico de esa práctica tardomodernista a la cual correspondieron de manera más inmediata, debo pormenorizar un poco más esa misma ideología.

Lo primero que uno debe decir sobre la ideología del modernismo es que fue una invención norteamericana y tuvo algunos determinantes históricos muy específicos. Me apresuro a agregar que aspiramos a distinguir entre determinantes externos e internos, entre presión de los acontecimientos y situaciones políticas y presión de la forma estética. Me ocuparé aquí de ambos aspectos, en ese orden.

El tardomodernismo es un producto de la Guerra Fría, pero esa derivación es compleja y variada. Así, ese conflicto expresó el final de toda una era de transformación social e incluso de deseos y previsiones utópicas. Pues el surgimiento del consumismo y la difusión de una cultura de consumo a lo largo del período no son en modo alguno, desde luego, equivalentes al heroico momento de la conquista de la productividad que lo precedió (y que en ambos protagonistas de la Guerra Fría ni siquiera terminó por obra de la destrucción provocada por la Segunda Guerra Mundial). Ahora bien, lo que buscaban tanto Occidente como el este estalinista, con excepción de la China revolucionaria, era una estabilización de los sistemas existentes y el fin de esa forma de transformación propiamente modernista llevada a cabo bajo el signo y la consigna de la modernidad como tal o, en otras palabras, el modernismo clásico o alto modernismo. Los Absolutos de este último se han reducido ahora al programa más básico de la modernización, que es simplemente una nueva palabra para una vieja cosa, la

concepción burguesa del progreso. Como ya se señaló, la modernización representa la transferencia y/o la instalación de una tecnología industrial ya desarrollada: su réplica y no su invención (trasladada de un terreno a otro o nacida ya madura de la cabeza de Zeus). En consecuencia, es preciso controlar cuidadosamente la política y reprimir o disciplinar los nuevos impulsos sociales. Estas nuevas formas de control se representan simbólicamente en el modernismo ulterior, que transforma la vieja experimentación modernista en un arsenal de técnicas probadas y confiables y ya no se empeña en alcanzar la totalidad estética o la metamorfosis sistémica y utópica de las formas. No obstante –y ese es el sentido de asignar el nuevo término de «tardomodernismo» a todo un período histórico–, esa modernización estética protomodernista continúa mucho después de la Segunda Guerra Mundial, hasta que la década de 1960 pone fin y punto final a la misma posguerra y a lo que Habermas podría llamar una puesta a la par o una recuperación modernista, una prolongación de la modernidad que pretende concebirse como su consumación y culminación. Pero ¿qué forma puede haber adoptado el intento de continuar y completar la promesa incumplida del modernismo?

Remontémonos a la situación mundial enfrentada por el mundo artístico de Estados Unidos y sus ideólogos luego de la derrota alemana en 1945. En lo concerniente al modernismo, debemos tomar nota, por cierto, de la existencia de una especie de «desarrollo desigual» estético en una escala planetaria. Por razones evidentes, las potencias del Eje carecieron de su momento de modernismo, al igual que la Unión Soviética. Los tres países (omito a Japón) tuvieron vibrantes modernismos en la década de 1920, abruptamente interrumpidos más o menos al mismo tiempo a comienzos de la década siguiente. En el plano estético, esta situación justifica sin duda la conocida divisa de Habermas sobre el modernismo como una promesa incumplida, un proyecto inconcluso. Para nosotros, lo crucial es no solo que no se desarrollaron artísticamente sino que tampoco lograron alcanzar su momento de teorización, lo cual significa, en nuestro contexto actual, el momento en el cual una práctica estética propiamente «modernista» podría haberse codificado con la forma de una ideología del modernismo. Por su parte, en las llamadas democracias occidentales ese momento también está ausente, pero por diferentes razones. A decir verdad, en los países centrales angloamericanos el modernismo fue un impulso secundario o bastante menor hasta los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En Francia las cosas vuelven a ser diferentes: aunque el uso baudelaireano seminal de la palabra *modernité* señala el lugar central del arte francés en el período moderno, el feo término *modernisme* solo comenzó a utilizarse hace algu-

nos años, lo cual indica un extraño tipo de postergación teórica al cual me referiré brevemente más adelante. La única excepción es la arquitectura, en cuyo caso el CIAM y Le Corbusier popularizaron agresivamente el eslogan de lo moderno y se esforzaron con diligencia por construir su ideología. (Como hemos visto, sin embargo, es importante distinguir entre el valor sintomático del adjetivo «moderno», que se deja ver en los debates estéticos bastante antes del período en cuestión, y el eslogan del modernismo como tal, un sustantivo que ni siquiera es muy corriente en el campo arquitectónico.)

La situación de la Guerra Fría, entonces, no brinda tanto una oportunidad artística como una oportunidad ideológica. Ciertamente, el expresionismo abstracto en pintura fue un logro de gran magnitud y muy perdurable. Pero cuando sugiero que el tardomodernismo fue un fenómeno americano (o, mejor, un fenómeno estadounidense), tengo en mente la teoría del arte, la ideología del modernismo, cuya creación fue la misión preponderante del expresionismo abstracto y que luego, en el extranjero, lo acompañó a todas partes como un imperialismo cultural específicamente norteamericano. La historia está brillantemente contada en el clásico libro de Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, y no la repetiré aquí. El desarrollo se reproduce, pero en una escala nacional más limitada, en la poesía norteamericana, donde la rica y compleja obra de Wallace Stevens comienza a desplazar las de Ezra Pound y T. S. Eliot, ambas empañadas por preocupaciones políticas o, en otras palabras, por inquietudes extraliterarias extrínsecas y extrapoéticas. Pero la política de Pound y Eliot (por sospechosos y derechistas que ambos hayan sido) era el signo de que los dos eran genuinos modernistas, es decir, que se aferraban a lo Absoluto y el utopismo, de una manera ya no apropiada para la era de la posguerra (aunque también se ha dicho que el europeísmo del poeta norteamericano Eliot podía funcionar como una especie de ideología estética de la OTAN y preparar la integración británica al continente de la posguerra).

Stevens, por su parte, es lo suficientemente abstracto para permitir transferencias y traducciones y estrategias de exportación, y en ello se diferencia por completo del norteamericanísimo William Carlos Williams (aunque, en otro sentido, Stevens, que dijo ser el último norteamericano que nunca había viajado a Europa, mostraba credenciales autóctonas de un orden «vernáculo» de alta cultura). La poesía de Stevens puede verse como literatura y como teoría a la vez; su práctica es en esencia lo que él mismo teorizó, junto con la influyente nueva crítica: y esto significa decir que tanto uno como la otra prepararon el terreno en el cual podría surgir la ideología del modernismo.

Pero es hora de decir en qué consistía esa ideología. Se la encontrará en la nueva crítica, pero sobre todo en la crítica surgida de la pintura norteamericana del período; y está asociada al nombre de la mayor figura teórica de la era tardomoderna y, en verdad, el teórico a quien puede acreditarse más que a ninguno la invención de la ideología del modernismo en plena sazón y con todas sus vestiduras: me refiero a Clement Greenberg. Es en verdad una suprema ironía que el propio aislacionismo de las «ideologías de la autonomía» en las diversas artes haya oscurecido hasta hace muy poco el logro histórico de Greenberg, de modo que su pertinencia paradigmática para, digamos, las doctrinas del lenguaje poético se reconoció muy contadas veces en su época. Citaré algunos párrafos con el fin de hacer saborear la calidad de sus intervenciones, así como demostrar de qué manera podía construirse una teoría de la autonomía estética en el campo de las artes visuales:

> El santuario del arte con respecto al capitalismo no iba a ser el vuelco hacia una nueva sociedad, sino la emigración a una bohemia. La tarea de la vanguardia consistiría en desempeñar, en oposición a la sociedad burguesa, la función de encontrar nuevas formas culturales adecuadas para la expresión de esa misma sociedad, sin sucumbir, a la vez, a sus divisiones ideológicas y su negativa a permitir que las artes se justificaran por sí mismas. La vanguardia, al mismo tiempo hija y negación del romanticismo, se convierte en la encarnación del instinto de autopreservación del arte. [...]
>
> Como primera y más importante tarea de su orden del día, la vanguardia comprendió la necesidad de un escape de las ideas, que infectaban las artes con las luchas ideológicas de la sociedad. Las ideas llegaron a significar el tema general [...] Esto implicó un nuevo y mayor énfasis en la forma y también resultó en la afirmación de las artes como vocaciones, disciplinas y oficios independientes, absolutamente autónomas y con derecho a ser respetadas por sí mismas.[11]

> La historia de la pintura vanguardista es la de una entrega gradual a la resistencia de su medio; una resistencia que consiste sobre todo en la negación, por parte del plano del cuadro, de los esfuerzos por «agujerearlo» en busca de un espacio realista de la perspectiva.[12]

Dos discusiones son necesarias aquí –una sobre la situación histórica y política de Greenberg y otra sobre el complejo fenómeno de la transferencia de una teoría de la pintura a las otras artes y medios– antes de poder alcanzar, a fin de cuentas, una comprensión más general de la construcción de la autonomía estética.

El marxismo inicial de Greenberg es bien conocido, y también la postura trotskista que, a partir de su desilusión con el estalinismo, lo lleva a separar el arte de la política en general. Sin embargo, hay dos

marcos relativamente distintos. La postura de Marx postula un antagonismo entre el modernismo en las artes y su contexto burgués; y los niveles existentes dentro del propio marxismo permiten que la interpretación de ese antagonismo se deslice de una posición anticapitalista a una retórica antiburguesa. Esta última, entonces, al dejar de estar fundada en un análisis del sistema socioeconómico, puede degradarse con facilidad en antipatías sociales que ya no determinan en modo alguno una política y delimitan en cambio un enclave dentro de la sociedad burguesa que los discípulos contemporáneos de Greenberg pudieron caracterizar como el de la «oposición leal a la burguesía». (Este ingenioso y ridículo giro parecería ajustarse mejor al papel de muchos artistas posmodernos dentro de un comercialismo omnipresente, que al del alto modernismo o el tardomodernismo como tales.)

El desarrollo antiestalinista, entonces, tiende a superponerse a esa postura antiburguesa para combinar la praxis política de izquierda y la esfera pública burguesa en una única entidad, identificada como extrínseca a la obra de arte. Tanto la insistencia izquierdista en la política como la retórica burguesa de la libertad se asimilan como «las luchas ideológicas de la sociedad» en el párrafo antes citado. Esas luchas constituyen en consecuencia el «contenido» o lo que Greenberg denomina aquí «ideas» o «tema»; y hacen posible identificar como política, de cualquier credo ideológico, lo que debe extirparse de la obra de arte a fin de que esta se convierta en algo más puramente estético (se entiende que la consigna de la pureza o la «poesía pura» pertenece a un lenguaje anterior).

Pero de ese modo se obtienen dos ventajas. En primer lugar, ahora es posible preservar el modelo marxista y desarrollarlo en una nueva y asombrosa forma: la purificación de la obra y la extirpación de todo lo extrínseco a ella pueden verse entonces como el método de defensa del arte contra un ambiente hostil (se trate del capitalismo o simplemente del prejuicio de clase media). El programa estético de Greenberg puede celebrarse ahora como el «instinto de autopreservación del arte» contra todas las fuerzas hostiles a él, tanto políticas como sociales.

En consecuencia, también el nuevo proceso –por el cual el verdadero tema del arte se convierte en «intrínseco» y se descubre que consiste en el propio medio material– puede ahora volver a identificarse con el *telos* modernista y con lo Nuevo y la innovación, y para su surgimiento es posible construir una nueva genealogía cuyo relato gira precisamente en torno de esa eliminación tendencial de lo extrínseco (ahora entendido como figuración), en camino a una más completa «entrega a la resistencia de su medio». Este nuevo relato teleológico –capaz de organizar y coordinar las diversas y espasmódicas reivindi-

caciones de innovación del período clásico– también explica la apropiación igualmente asombrosa que hace Greenberg del viejo término «vanguardia», destinado a transformar su estética en un manifiesto y a los pintores que él valora en un movimiento colectivo desarrollado. Pero las anteriores vanguardias eran, en este sentido, muy poco puras o formalistas, así como acentuaban de manera muy específica y defendían con pasión la misión y el contenido políticos (de cualquier tipo) que Greenberg, justamente, desea proscribir del arte con igual pasión.

Su grandeza como ideólogo (si es realmente posible distinguirla de su genio perceptivo como crítico) no consistió solo en haber sabido transformar esos dilemas de la arena social y política en nuevas y legítimas soluciones estéticas; no solo en haber encontrado una manera de reconstruir una tradición modernista de modo tal que las nuevas soluciones aparecieran como la culminación misma de su nuevo relato ideológico, sino también en haber sabido aprovechar su hora y comprendido que el inicio de la Guerra Fría no era el fin de la esperanza y la parálisis de las energías productivas del período previo sino, al contrario, la oportunidad señalada de forjar una ideología original que se apropiara de esas energías, volviera a despertarlas y propusiera todo un nuevo programa (estético) para el futuro.

El segundo comentario se ocupará de los problemas planteados por la transferencia de esa ideología y esa estética –en apariencia tan específicas de su medio– a las otras artes. El sentido de circulación de ese comentario es doble: tenemos que mostrar no solo que una celebración de los materiales de la pintura al óleo y la superficie de la tela pueden encontrar algún equivalente en, digamos, las artes del lenguaje, sino también por qué, al fin y al cabo, esas artes necesitaban la transferencia, por qué no podían elaborar simplemente sus propias ideologías de autonomía de manera independiente (como, en verdad, los nuevos críticos parecen haberlo hecho en el caso de la literatura).

Enfrentamos, en efecto, una situación paradójica en la cual la literatura, pero aún más específicamente la poesía lírica, el discurso poético no narrativo, se pone en el centro mismo (o la cumbre) de un *système des beaux-arts* modernista. Se trata de una pretensión engañosa, en la medida en que la representación de ese presunto estatus autónomo del arte es irrepresentable. Pues ¿acaso la poesía misma no «aspira a la condición de la música»? Sin embargo, cuando dirigimos nuestra atención representacional a la música, ¿no debemos describirla, antes bien, como un discurso poético en el cual la dimensión extrínseca del significado ha sido sublimada hasta el extremo de lo inefable? La música se plasma entonces como una especie de significación sin contenido, una suerte de lenguaje absoluto que no dice nada, con la salvedad, en la si-

guiente movida ideológica, de decirse a sí mismo, en una designación absoluta y, para calificarla de algún modo, en el vacío. Así, como si se tratara de un vuelo circular, cada una de las distintas artes –mejor aún, los medios de cada una de ellas– solo afirma su cualidad absoluta tomando prestadas características representacionales de la siguiente (de tal modo, según la célebre frase de Schelling, «la arquitectura es una suerte de música congelada», y así sucesivamente).

Lo cierto es, entonces, que si la autonomía del arte significa una espiritualización o sublimación absoluta más allá de lo figurativo, desde un punto de vista dialéctico puede representarse con igual eficacia en términos de una materialidad absoluta (pues el ser y la nada, como señaló Hegel, equivalen a lo mismo). La forma más paradójica de la ecuación será aquella en la cual se afirma la materialidad del lenguaje, algo que, con seguridad, pretendía evocar un tipo de ser bastante más elevado que las meras «vibraciones en el aire» (de las cuales habló Marx) o la «imagen acústica» en la que Saussure consignaría su concepción de la dimensión del significante (ignorante del extraordinario destino teórico reservado a ese concepto en épocas más recientes). Sin lugar a dudas, los partidarios más consecuentes de la materialidad del lenguaje resultan ser quienes (desde sus diferentes perspectivas, Paul de Man y Jean-François Lyotard) van hasta el final y afirman la posición, en última instancia escandalosa, de que el lenguaje es inhumano. El escándalo mismo es una calle de dos sentidos: pues la proposición puede ser ahora, sin esfuerzo, objeto de la apropiación de muchos espiritualismos (también es técnicamente inhumano, entonces, el hálito infundido por Dios en su creación mortal y orgánica). La mayoría de las veces, sin embargo, esa materialidad –en esta etapa, el problema final de la mente y el cuerpo, en el cual un lenguaje material revela su incompatibilidad radical con esa otra capacidad humana por excelencia que es la «conciencia»– sugiere lo bestial. Así, la concepción lacaniana del surgimiento del organismo humano en el elemento ajeno del orden simbólico tiene con mucha frecuencia matices de ciencia ficción; el lenguaje se convierte a la sazón en una extraña propiedad infligida por una raza de viajeros extraterrestres a los desdichados animales humanos a quienes encuentran vagabundeando por el planeta durante su breve visita.

En realidad, sin embargo, esas teorías reconocen las demandas de la representación ideológica: los «lenguajes» materiales de la pintura al óleo de Greenberg, la gestualidad tangible exigida por la tela y la superficie «pictórica», prestan cierto contenido dramático al concepto de obra de arte autónoma y nos permiten hablar de la técnica de una manera no instrumental. En este sentido, la literatura, o una estética

puramente literaria, padece una profunda envidia hacia las otras artes; anhela la solidez de sus historias teleológicas y las certezas y reaseguros de sus materialidades selectas. La literatura –en la era de la mercantilización– desearía ser una cosa, como al parecer son los objetos de las demás artes; al igual que san Antonio al final de la visión de Flaubert, murmura constantemente su más profundo anhelo: *«Être la matière!»*.

Y por eso, luego del muy significativo flirteo con la estética modernista envidiablemente sustancial de la pintura, se aferra a esa materialidad sustituta o de segundo grado del lenguaje artístico como tal, a saber, la poesía y el lenguaje poético, promovidos entonces a un lugar central por encima de las demás formas de las artes del lenguaje. Para cualquier ideólogo respetable de un modernismo literario, por lo tanto, un discurso puramente poético constituirá la estrella fija hacia la cual todos los otros fenómenos lingüísticos navegan a su propio riesgo; y el ideal imposible de alguna «definición» del lenguaje poético propiamente dicho se convertirá en la mejor trampa de todos los críticos modernistas, desde la nueva crítica en adelante (y antes de ellos, de los formalistas rusos y checos). Así, la primera gran grieta en el edificio de la ideología modernista se advierte ya en 1957, cuando Northrop Frye (en *Anatomía de la crítica*) afirma la igual primacía de la narrativa, seguido en esta idea por Barthes, los estructuralistas y los semióticos, un Bajtin redescubierto y algunos freudismos, todos los cuales pusieron otros tantos clavos en el ataúd de la ideología literaria específicamente modernista.

Ahora, empero, es preciso volver a las precondiciones de la construcción de esa ideología. Podría sostenerse que desde Kant toda la estética filosófica se movía en esa dirección; o, en verdad, que el propio Kant es el inventor filosófico de una doctrina que encuentra su realización histórica precisamente en esas ideologías tardías de lo moderno. Se trata de una objeción importante, fundada en una historiografía que organiza el registro histórico en continuidades en vez de reconstruirlo como otras tantas rupturas y brechas; y merece una respuesta más extensa que la que puedo dar aquí.[13] Creo que la estética de Kant liberó al arte de la decoración feudal y dio lugar a que un nuevo arte burgués exaltara valores utópicos y, más adelante, modernistas. Pero a mi juicio es un error histórico reapropiarse del sistema kantiano en beneficio de una ideología tardomodernista antipolítica y puramente estetizante. Este es otro caso en el cual, como nos mostraron tantos pensadores e historiadores contemporáneos, la tradición es de hecho una invención moderna y hasta contemporánea, poscontemporánea o posmoderna, y la cita de autoridades del pasado es poco más que una especie de pasti-

che. En nuestros días, la autonomía del arte no representa mucho más que la alta literatura como tal, esto es, el modernismo y su canon.

Pero necesito apoyar estas opiniones –pues expresadas de esta manera no son sino opiniones personales– en alguna descripción de las operaciones por medio de las cuales se construye a fin de cuentas la noción de autonomía, el acto facilitador que es su condición previa.

Cabría pensar que es un asunto fácil: la autonomía del arte se alcanza con seguridad si se lo separa de lo que no es arte; se lo purga de sus elementos extrínsecos, como lo sociológico o lo político, y se recupera la pureza estética del lodazal que la rodea, la vida real, el comercio y el dinero y la vida cotidiana burguesa. A mi entender, sin embargo, las cosas no son así en modo alguno, aun cuando los ideólogos de la estética hayan descripto su logro de esa manera y hecho de la separación de aquella de todo lo que no es estético (y todas las demás disciplinas académicas) la piedra angular de su posición y la definición misma de la autonomía estética como tal.

Lo único que sigue siendo válido en esta postura es el acto mismo de separación o disyunción, pero este no se produce exactamente en el lugar previsto por aquellos ideólogos. La autonomía de la estética no se afirma merced a su separación de una vida real de la cual ella, por lo pronto, nunca formó parte, según demostró Kant; antes bien, se alcanza a través de una disociación radical dentro de la misma estética: la disyunción y separación tajantes de la literatura y el arte con respecto a la cultura. (Razón por la cual el proyecto de T. S. Eliot de restauración de la cultura, por ejemplo, no es del agrado del tardomodernismo.)

En efecto, lo que se denomina cultura en todas sus formas es antes bien una identificación de la estética con este o aquel tipo de vida cotidiana. En consecuencia, el arte como tal –el arte elevado, el gran arte o cualquier otra forma como quiera celebrárselo– debe diferenciarse de la cultura; y desde el punto de vista histórico, esa operación solo se produce en el comienzo mismo de la era de la televisión, cuando lo que más adelante se estigmatizará como cultura de masas está en su infancia.

De hecho, sin embargo, todos los grandes teóricos e ideólogos de la autonomía del arte, los ideólogos del modernismo (en contraste con sus auténticos practicantes), desde Greenberg hasta Adorno, pasando por la nueva crítica norteamericana, coinciden en que el concepto de cultura es el verdadero enemigo del arte en cuanto tal; y que si se abre la puerta a la «cultura», todo lo que en la actualidad es objeto de vilipendio en la expresión «estudios culturales» se derrama y mancha de manera irremediable el arte y la literatura puros. Pero debería ser evidente que esta diferenciación admonitoria dista de ser, en verdad, una separación entre lo estético y lo no estético: se trata, en cambio, de una disyunción interna

de la esfera misma de lo cultural, interna a la estética en su sentido más amplio, pues el arte y la literatura elevados son en ese aspecto tan culturales como la televisión, mientras que la publicidad y la cultura *pop* son tan estéticas como Wallace Stevens y Joyce.

No es difícil, por otra parte, comprender la necesidad de tomar esta actitud fundacional: la cultura, desde Schiller y Hegel en adelante (y hasta Eliot), es de manera preponderante el espacio de mediación entre la sociedad o la vida cotidiana y el arte propiamente dicho. La cultura es el lugar donde esas dimensiones interactúan en ambas direcciones: el arte ennoblece la vida cotidiana (como deseaba Matthew Arnold) o la vida social, al contrario, trivializa y degrada el arte y la estética. Así, la cultura aparece como el desdibujamiento de los límites y el espacio de los pasajes y movimientos hacia atrás y hacia adelante, el sitio de transmutación y traducción de un nivel o dimensión a otro. Si damos a este espacio ambiguo el carácter de mediación, como siempre lo hicieron los más grandes artistas, el polo social de la cultura se manifiesta entonces no solo como contenido y materia prima sino que también ofrece el contexto fundamental en el cual el arte, aun en su forma modernista como lo Absoluto –sobre todo en su forma modernista como lo Absoluto– tiene una función genuina de redención y transfiguración de una sociedad caída. Al contrario, si sentimos, como los críticos y teóricos recién mencionados, malestar ante ese desdibujamiento de los límites, angustia por la indeterminación en que este deja necesariamente la obra de arte, será crucial romper el vínculo, cercenar ese movimiento dialéctico, cuestionar y desacreditar filosóficamente el concepto de cultura, a fin de proteger el espacio del arte contra nuevas incursiones o contaminaciones. Debería agregar que los especialistas del otro lado de este nuevo límite –los científicos sociales– no son forzosamente hostiles a una actitud semejante por parte de los críticos modernistas estetizantes. En efecto, la disyunción radical de la que hablo también protege sus disciplinas: hace de la cultura un ámbito menor de investigación en sociología, pero sobre todo limpia y purifica sus diversas teorías e investigaciones de todas las cuestiones sobre la cultura, la ideología y la conciencia que son tan confusas y farragosas y amenazan reintroducir los no cuantificables de la libertad humana en un área cuidadosamente delimitada y positivante, verificable y falsable de pruebas, cuestionarios y estadísticas. Sería preciso añadir que la disyunción de la cultura y el arte, que a ojos de los especialistas en ciencias sociales devuelve el arte y la estética al cajón de arena al que legítimamente pertenecen, tiene la ventaja adicional de resguardar sus disciplinas del asalto de la pura teoría que ha surgido de las llamadas ciencias humanas en los últimos cuarenta años. Así,

en todos lados se manifiesta la voluntad de reducir la cultura al estatus de una palabra peyorativa: la cultura es mala cultura, cultura de masas, cultura comercial. Los humanistas pueden entregarla sin escrúpulos a la autopsia a cargo de las ciencias sociales y dejar la literatura intacta y fuera de alcance, en un ámbito en el cual sus propios especialistas pueden continuar su trabajo sin perturbarse por cuestiones extrínsecas.

Pero esa Literatura es en realidad una nueva invención: no representa el inmenso archivo de materiales representacionales y culturales (a decir verdad, religiosos en su abrumadora mayoría) acumulados a través de las épocas de la historia humana: antes bien, se trata de hecho de ese fenómeno histórico bastante circunscripto llamado modernismo (junto con los fragmentos del pasado que este ha decidido reescribir a su imagen). Tenemos aquí, entonces, varias identificaciones: la alta literatura y el arte elevado equivalen a la estética menos la cultura, el campo estético radicalmente expurgado y purificado de la cultura (que significa sobre todo la cultura de masas). La consigna de combate de este nuevo valor se ha convertido en años recientes (al menos en Estados Unidos) en esa nueva y vieja expresión, «el canon», vale decir, la mera lista de grandes libros, «lo mejor entre todo lo que se ha pensado y dicho», según las palabras de Matthew Arnold que a nuestros derechistas les gusta citar. El término y el concepto tienen la ventaja de proponer una alianza entre los anteriores filólogos (si queda alguno), que muestran un auténtico interés histórico en el pasado y están comprometidos con él, y los más recientes estetas que son los verdaderos ideólogos de cierta (tardo)modernidad. Sirven así para disfrazar la realidad elemental en la que quiero insistir aquí, a saber, que ese canon puramente estético o artístico se revela, cuando se lo examina con mayor detenimiento, como poco más que el propio modernismo.

3

Pero si no puede deducirse a partir de la herencia estética de Kant, como una especie de desarrollo orgánico y evolutivo, lo que ahora llamamos ideología del modernismo debe pensarse como un proyecto ideológico, en el cual un gran número de individuos han trabajado de forma colectiva sin ser necesariamente conscientes de la tarea histórica a la que consagraban sus diversos esfuerzos. Más aún, debe verse como un proyecto que reaparece una y otra vez en las distintas situaciones nacionales como una misión o imperativo nacional literario específico y único, cuyo parentesco intercultural con sus vecinos no siempre es evidente (ya sea en el propio país o en el extranjero). Y cuando consideramos el desarrollo desigual del cual ya he hablado, la dinámica no sincronizada de varios modernismos demorados o prematuros, su «puesta a la par» (según la terminología habermasiana) e incluso su agotamiento intempestivo, surge una imagen multitemporal y multilineal de la construcción de la ideología del modernismo, que no puede asimilarse a ningún modelo simple de influencia o de imperialismo cultural y poético, de difusión intercultural o de virtualidad teleológica (aun cuando todas estas alternativas propongan relatos satisfactorios en un plano local).

Estamos obligados, por lo tanto, a ejercer nuestra selectividad y esbozar solo algunas de estas trayectorias paralelas aunque del todo distintas e históricamente específicas. En contextos muy diferentes, ya hemos abordado la estética tardía de Paul de Man y Theodor W. Adorno,

y cada uno de ellos debe ser considerado, sin duda, como un modernista a su manera (como lo son, filosófica y estéticamente, pero cada uno de un modo singular, Deleuze, Lyotard y Foucault, cuyo «postestructuralismo» –para levantar una bandera de caldeado debate y apasionada discrepancia– podría en cambio haber parecido coherente con algún relato más amplio de la posmodernidad).

Pero lo importante en De Man y Adorno (en el presente contexto) es ver que en la última fase de su obra una ideología de lo moderno expresada con toda la voz alcanza un momento de verdadera ambigüedad autocrítica y «reflexiva» que siembra dudas sobre la totalidad del proyecto ideológico, pero, por así decirlo, desde el otro lado, y tras haberlo recorrido por completo. Así, sus relatos pueden contarse de dos maneras distintas; y la alternativa consistente en verlos como exponentes máximos y de gran riqueza conceptual de un esteticismo tardomodernista más ampliamente compartido es, con seguridad, mucho menos interesante que la lectura según la cual cada uno de ellos se mantiene fiel a una insatisfacción de profundas raíces ante las trivializaciones de lo meramente estético, que los impulsa a una deconstrucción de la autonomía del arte por un lado y una reinvención del Absoluto modernista clásico por otro: en suma, un esfuerzo por enunciar que la vocación del arte es, en cierto modo, algo más que el simple arte.

En consecuencia, estas posiciones son demasiado complejas para servir como meras ilustraciones de una inclinación o tendencia; propongo, por lo tanto, dedicar algunos momentos a otros constructos ideológicos –no menos rigurosamente conceptualizados y de genuina intensidad filosófica– que señalan con mayor claridad la especificidad de las situaciones literarias francesa y alemana luego de 1945. En lo concerniente al modernismo, esas situaciones son, sin lugar a dudas, prácticamente inversas entre sí: pues por convención suponemos que la tradición modernista francesa es en muchos aspectos la más antigua de todas y se remonta a Baudelaire, Flaubert y los años previos a la revolución de 1848; mientras que en Alemania, la convención actual (luego de 1989) sostiene que los ricos modernismos del período de Weimar no se reinventan y ni siquiera se completan tras la Segunda Guerra Mundial con el Gruppe 47, hoy considerado como demasiado político o politizado para sentar las bases de una renovación tardomodernista verdaderamente estética.

Expresar las cosas de este modo, sin embargo, implica suponer la existencia de una norma para el desarrollo del modernismo y su estética: una línea evolutiva dominante a partir de la cual cada uno de esos desarrollos nacionales puede comprenderse como una especie de des-

viación (por más que esté históricamente determinada). He dicho que la ideología del modernismo es en muchos aspectos un fenómeno norteamericano y una invención norteamericana; pero esta afirmación se desestimará (con justicia) como un punto de vista norteamericano sobre el tema. Me gustaría sostener aquí, antes bien, una posición derivada de la descripción de Marx del capitalismo, para la cual cada trayectoria nacional –incluida la ilustración central y más antigua, la del propio capitalismo británico– está sobredeterminada de manera específica por los rasgos empíricos particulares de la situación cultural e histórica del país, de modo tal que –aunque en un plano abstracto exista una dinámica ineludible e irreversible del desarrollo del capitalismo– no hay un paradigma histórico «básico» y todos los caminos del desarrollo capitalista son únicos e irrepetibles. El aspecto dialéctico de este argumento puede formularse en una concepción de la relación entre universales y particulares muy diferente de la que se forjan el empirismo burgués o el sentido común, a saber, que lo particular es algo que uno pone bajo el encabezado de un universal como un mero ejemplo, mientras que dentro de lo universal lo particular se clasifica como un simple tipo. Para la dialéctica el universal es una construcción conceptual que nunca puede conocer ninguna encarnación o realización empírica: todos sus particulares son también específicos e históricamente únicos, y la función del universal en el análisis no consiste en reducirlos a una identidad sino, más bien, en dar a ver cada uno de ellos en su diferencia histórica.

Con ese espíritu, en todo caso, quiero sostener que en la obra de Maurice Blanchot encontraremos la construcción más sugerente y esclarecedora de una «ideología del modernismo» o «ideología de la autonomía estética» propiamente francesa. Sin duda, este argumento implica una vigorosa y provocativa renarrativización de una larga y compleja carrera, de la cual ya existen muchas versiones alternativas. Blanchot puede ser (y ha sido) visto como un novelista que se convirtió poco a poco en crítico y teórico literario, ya fuera debido al agotamiento formal de sus formas iniciales kafkianas o (lo que acaso sea lo mismo) a una conciencia cada vez más aguda del acto puro de la escritura como tal. Es posible verlo (y esta visión también es válida) como un nacionalista e ideólogo derechista de la década de 1930, cuyo nacionalismo antialemán y antihitleriano lo conduce a la desilusión política y la despolitización con la suficiente rapidez para salvar su honor en ese juego, y que redescubre la forma pura del gesto político colectivo en el movimiento de posguerra de protesta contra la Guerra de Argelia y en la gran convulsión de mayo de 1968 que lo siguió. Por último, puede considerárselo como el teórico literario (o ideólo-

go) por esencia de cierta textualidad o textualización postestructuralista, en quien tanto Foucault como Derrida, desde puntos de vista muy diferentes, reconocieron la productividad de sus eclécticos cimientos.[14]

Como señalé, todos estos relatos son viables y persuasivos y hacen un trabajo satisfactorio dentro de los contextos para los cuales se construyen. El mío será muy diferente y se concentrará en los ensayos puramente literarios (sobre todo columnas de reseñas para diversas revistas y publicaciones) que marcaron el período relativamente inactivo entre el amargo fin del compromiso fascista de Blanchot y el inicio de las grandes guerras de independencia nacional en la posguerra. Las antologías en las que está reunida la mayoría de esos artículos, *Faux pas* y *La part du feu*, suelen pasarse por alto en beneficio de los pronunciamientos más místicos y absolutos de los primeros años estructuralistas, como *L'espace littéraire* y *Le livre à venir*, si no de las declaraciones postestructuralistas (y hasta pospostestructuralistas) aún más marcadas de libros como *L'amitié*, *L'écriture du désastre* o *La communauté inopérante*. Esa omisión tiene un motivo evidente: con dos únicas excepciones (una en cada libro), los primeros ensayos tienen un alcance crítico muy concentrado y son específicos de un autor o un texto, desde estudios locales sobre Balzac y Molière, Pascal y Mallarmé o Baudelaire y Lautréamont hasta evaluaciones de Kafka y Hölderlin, Henry Miller y Nietzsche, Kierkegaard y Faulkner, Musil y Rilke, Jünger y Uwe Johnson, Blake y las escrituras hindúes. Blanchot dice cosas interesantes acerca de todos estos extranjeros (así como sus propios clásicos), pero es razonable excusar al lector por llegar a la conclusión final de que lo que puede decir de todos ellos es, en cierto modo, siempre lo mismo, y que el interés se concentra en un único pensamiento omnipresente pero quizá limitado y especializado, en relación con las paradojas del texto y la lectura, durante el llamado período postestructuralista.[15] Es fácil, entonces, tomar a los diversos escritores y textos literarios como otros tantos vehículos o pretextos para el replanteo de una experiencia filosófica que Blanchot procura luego formular francamente de una manera menos mediada en los artículos teóricos titulados «De l'angoisse au langage» (en *Faux pas*) y «La littérature et le droit à la mort» (en *La part du feu*).

Pero en este caso nuestras pruebas instrumentales son ante todo, justamente, ese proceso de reducción y esa monotonía, que pueden mostrarse como características de una operación con dos momentos o pasos indispensables. En el primero, el círculo más restringido de una cultura y una historia literaria francesas autónomas se abre a la más amplia comunidad internacional que tras la Segunda Guerra

Mundial reemplazó el espacio esencialmente europeo de las grandes potencias rivales de ambos conflictos mundiales; este gesto significa algo más dramático que la mera adición de este o aquel título extranjero (es bien sabido que escritores como Faulkner y Hammett ya tenían un entusiasta público lector francés en la década de 1930). No hace falta plantear el clisé de un anterior chovinismo o maltusianismo cultural francés para comprender por qué las notables valoraciones de Blanchot pusieron a los norteamericanos en el centro del escenario después de la guerra (y con ellos, muchas otras tradiciones literarias extranjeras e internacionales de potencial interés); y tampoco para captar el valor del gesto que resitúa la propia literatura alemana inmediatamente después de la Ocupación. La actitud de Blanchot es entonces, en primer lugar, una enérgica reconstrucción de un canon literario que en los días de la preguerra había sido casi exclusivamente francés.

El hecho de que luego dijera «lo mismo» sobre todos esos libros diferentes y celebrara cada uno de ellos, a su turno, como una nueva puesta en juego de las interminables paradojas del acto de escritura, es el segundo paso crucial. Pues cada obra, entonces, cualquiera sea su período o su lengua y cualquiera su situación nacional o político cultural inmediata, también se considera participante en un ritual que es siempre el mismo, el ritual de la escritura literaria, la celebración de lo que aquí llamamos autonomía del arte. En efecto, esa es la verdadera originalidad de Blanchot: si se dice que Mallarmé y después Valéry elaboraron la noción de reflexividad del acto de escritura mucho antes que él, es preciso añadir que para ellos esa autoconciencia proyectaba un nuevo tipo de literatura que aún debía producirse y para el cual su estética servía como una especie de manifiesto. Blanchot, por su parte, postula que todo acto de escritura ya presupone y contiene esa reflexividad, que es un momento de toda literatura y no solo *«le livre à venir»*. No obstante, esos artículos, de una ambición aparentemente modesta y tópica, proyectan en realidad un programa con todas las de la ley: pero es un programa estético o, mejor, estético ideológico, y no estilístico o literario; implica la construcción de un nuevo concepto de literatura, muy diferente de la noción sostenida por las escuelas y movimientos (simbolismo, existencialismo) específicamente franceses que hasta entonces gobernaban la escritura de la historia literaria. Esto tampoco significa la mera ampliación de un canon francés para erigirlo en un canon internacional: entraña el reemplazo de una concepción nacional de las distintas artes, junto con las posiciones ideológicas conflictivas sobre sus diversas funciones sociales e históricas, por una nueva idea de la autonomía de la estética en la cual Blanchot es capaz de reconocer as-

tutamente el contenido de esos varios niveles sociales e históricos e ideológicos y políticos, al mismo tiempo que los transforma, mediante un extraordinario pase de manos, en un único gesto eterno de escritura y acto literarios.

Pero ¿cómo lo logra? Pues lo hace en Francia, y de manera tan universal e imperceptible que el *nouveau roman*, cuando reemplace el existencialismo literario por sus propias formas más literarias y estéticas, apenas reconocerá la preparación del terreno realizada por él, y apenas necesitará hacerlo.

Los títulos de los dos artículos programáticos que he mencionado nos dan algunas pistas sobre la naturaleza de la operación. En efecto, la palabra *«angoisse»* del primero de ellos designa con bastante claridad el concepto central del existencialismo sartreano (que desde hace mucho creo mejor traducir como *«anxiety»* y no como *«anguish»*), mientras que la aparición de *«la mort»* en el segundo resulta ser una referencia a la tradición revolucionaria francesa y en particular a la descripción hegeliana del Terror. No obstante, por extraliterarios o extrínsecos que ambos conceptos filosóficos parezcan a primera vista, es preciso entender que en un plano formal uno y otro dramatizan cierto tipo de autonomía: para Sartre, la angustia, como conciencia de la libertad, no tiene contenido y me acompaña a perpetuidad, debajo de la superficie, donde trato de mantenerla oculta y desde la cual irrumpe en un movimiento que borra todos los antecedentes y en cierto modo es absoluto; mientras que el Terror de Hegel es de hecho absoluto, una pura libertad revolucionaria que amenaza universalmente el contenido de toda vida individual y, por lo tanto, también la de sus instigadores y la existencia misma de la Revolución. En apariencia, estos son equivalentes manifiestamente dramáticos del gesto puramente literario.

Sin embargo, ambos ensayos procuran una erradicación incansable y sin igual, implacable, de los diversos «intereses» que pueden manchar o ensuciar el acto desinteresado kantiano. Todo lo que puede imaginarse como *motivación* del acto de escritura –desde la autoexpresión hasta la comunicación, a través de toda la gama de justificaciones convencionales del arte en sí– se desenmascara como una contradicción imposible. Queda invalidada incluso la conclusión de que «él escribe para no decir nada, y como no tiene nada que decir, escribe para demostrar la imposibilidad de la escritura», y la misma negatividad absoluta que resulta de ello –*«le non qui n'est pas non à ceci, à cela, à tout, mais le non pur et simple»* [«el "no", que no es en relación con esto o aquello, sino [...] el "no" puro y simple»]–[16] carece de significado. La grandeza de Blanchot radica en este exceso absoluto, por el cual la ló-

gica de lo autónomo y lo intrínseco llega a su último límite y su definitiva insignificancia (aunque sin el *pathos* de la tematización y sin la amenaza de debilitar la posición estética misma, como arriesga hacerlo en De Man o Adorno).

Ahora podemos apreciar mejor la función de la analogía existencial o revolucionaria. Cada uno de estos conceptos –angustia y Terror– ya ha alcanzado una exhaustiva purificación de ese mundo exterior extrínseco en el cual actúa: la diversidad de sentimientos y emociones humanas queda obliterada en sus diferencias y en una intensa conciencia de libertad sin contenido; mientras que el Terror llega al mismo formalismo absoluto y democrático en el caso de la sociedad (y también de la historia).[17] La nueva ideología quedará ahora sellada mediante un intercambio de estos términos: el de la autonomía estética será ratificado por su reproducción con la forma de lo existencial o lo político, que lo promueve a algo semejante a un valor supremo, mientras que el contenido mismo de las categorías existencial y política se vaciará y volatilizará de manera imperceptible por obra de su análogo estético, generando una situación ambigua en la cual aún puede darse a la afirmación modernista una justificación política o existencial cuando la necesidad así lo exija, aunque en ella el compromiso existencial y la praxis política venideros (mayo de 1968) ya estén, en cierto modo, sospechosamente «estetizados», como Benjamin lo expresó en un memorable momento de la preguerra.

El caso alemán será completamente diferente. La «modernidad incompleta» de la situación alemana y su apertura forzada al exterior (tanto en filosofía y sociología como en literatura) hacen innecesario un rumbo de colisión con el cosmopolitismo, pero convierten en indispensables un rodeo a través del pasado y una reconstrucción del camino propiamente germano hacia el modernismo. Karl-Heinz Bohrer, director del *Merkur* y polemista conservador de vigor incisivo, propone una estética antidialéctica que es a la vez original y característica, sobre todo en sus ensayos de *Plötzlichkeit* (traducido al inglés como *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*).[18] Por fuerza, el impulso antipolítico de esta estética es más abierto, no solo debido al «compromiso» de la literatura alemana de posguerra y la existencia de la vecina República Democrática Alemana, sino, de manera más inmediata, a la orientación marxista de la por entonces hegemónica Escuela de Francfort. (El esfuerzo paralelo de Habermas, en la izquierda, apunta más bien a transformar esas posiciones aún intensamente dialécticas en una teoría de la modernidad no dialéctica y, en esencia, socialdemócrata y reformista con la famosa doctrina de la recuperación del «proyecto incompleto» de la modernidad; en este autor, la concepción de la es-

tética como tal es secundaria y auxiliar.) No obstante, la existencia de una influyente corriente secundaria y de oposición en la tradición alemana, tanto en el romanticismo y los Schlegel como en Schelling, y en Nietzsche como en Heidegger y Carl Schmitt, hace posible asimilar rasgos conexos del postestructuralismo francés de la misma época a alguna postura concretamente autóctona; al mismo tiempo, la centralidad y el prestigio de la filosofía alemana exigen acompañar un argumento de marcados matices antihistoricistas y antipolíticos (innecesario en esa forma en Francia o Estados Unidos) con una diferenciación decisiva de la estética con respecto a la filosofía en sí (una autonomización inaugural bastante diferente, paradójicamente garantizada por la autorización filosófica dada por Kant al excluir el «concepto» de la aparición y el juicio estéticos).

La concepción de la «subitaneidad», la ruptura temporal radical, la reescritura de lo nuevo en términos de una experiencia concreta del tiempo, y de la identificación fenomenológica de una temporalidad que sustituye el tiempo de la continuidad y la elaboración histórica, permite ahora a Bohrer poner de relieve una forma pura, la del momento o el instante, en torno de la cual puede organizarse la nueva estética. Su obra se mueve entonces hacia adelante y hacia atrás entre la experiencia contingente de la «subitaneidad» (un instrumento novedoso y productivo, como señala el propio autor, para el análisis de textos tanto ficcionales como poéticos) y el concepto abstracto del momento como base para la reescritura de categorías más efectivamente estéticas. No obstante, esa misma posibilidad de mediación fija límites fatídicos a esta operación, al mismo tiempo que posibilita una gama de referencias históricas y filosóficas.

La violencia misma con que la experiencia de la subitaneidad arranca el presente del tiempo de su continuo y le permite subsistir en una especie de extraña autonomía puede transferirse entonces al nivel conceptual, en el que la forma ahora dominante del momento declara su independencia de la textura tanto sincrónica como diacrónica de la historia y la temporalidad histórica. En ese punto, el concepto del momento puede autonomizarse como el de la «aparición estética divorciada del ser [...] [y] comprada al precio del abandono de las categorías históricas»[19] (un argumento para el cual Nietzsche es la figura central y ejemplar); o, más exactamente, aquí es posible plantear la afirmación más restringida de que «el concepto de aparición es [...] compatible con la historia, pero su carácter "fenoménico" resiste cualquier determinación temporal».[20] Estamos en consecuencia ante una construcción de la autonomía de la estética en términos de temporalidad y no desde el punto de vista de alguna noción implícita de los niveles inconmensu-

rables de la vida social, que permite elaborar un argumento contra la historia y lo político bastante diferente del que encontramos en Greenberg. La apropiación del Benjamin de las últimas tesis «Sobre el concepto de historia» es característica y puede verse como estetización del «decisionismo político» benjaminiano y de la denuncia del progreso y el tiempo continuo (conceptos leídos las más de las veces como una crítica de Benjamin contra la Segunda Internacional y las concepciones estalinistas de la historia):

> Si examinamos la metáfora del momento de Benjamin a la luz del [modernismo literario europeo], nuestra tarea será entonces hacer hincapié en su naturaleza de momento sin recurrir al concepto de un Mesías real. Expresado en términos de estos modelos literarios, el *topos* del momento de aparición súbita no apunta a un Mesías y es, en cambio, el momento de una estética política de la percepción.[21]

La postura es mucho más audaz que las análogas reflexiones «posbenjaminianas» contemporáneas sobre el mesianismo (para no hablar del «comunismo literario») y aclara bastante la agenda. Bohrer, en efecto, aludirá ahora a las «momentaneidades» de los modernos clásicos (Proust, las epifanías de Joyce, el «otro estado» de Musil) para postular la transferencia de un momento propiamente utópico de la política utópica (y revolucionaria) en tiempo real al reino de la aparición estética.

No obstante, la posibilidad misma de esa «transferencia» exige un examen más detenido: hemos utilizado la noción de transferencia como una manera de teorizar el traslado de la inversión de energía de un paradigma a otro, en cuanto una de las condiciones de posibilidad del surgimiento de la nueva estructura (en este caso y en otros dentro de nuestro presente contexto, la estructura de la autonomía estética). El retorno de Bohrer a los románticos, sin embargo, identifica la situación de transferencia con mayor precisión histórica y propone una genealogía histórica del «modo» que el autor caracterizará como una «estética de la percepción»:

> Ese modo garantizaba o al menos anticipaba algo nuevo desde el punto de vista estructural, y también correspondía directamente a las reflexiones de Schlegel y Kleist sobre la Revolución Francesa. La subitaneidad, la categoría de la temporalización radical tan central para la conciencia literaria moderna, no es una cifra esotérica y tiene en cambio una referencia concreta y elemental. La naturaleza fragmentaria de la literatura romántica –Adorno la describía de manera formalista como un método y un estilo intelectual; suele malentendérsela como asociación aleatoria– es la aparición

> de lo súbito en la prosa. Sólo en virtud de la subitaneidad se crea la constelación con la cual las figuras estéticas de la prosa romántica –paradoja, cifra, ironía en Schlegel y entusiasmo y estupor emocionales en Kleist– están siempre firmemente atadas a la percepción o inteligibilidad de un acontecimiento en el proceso histórico revolucionario. El menospreciado «ocasionalismo» romántico es la moraleja de la segunda escisión, el anuncio de lo potencialmente universal para lo particular. En ciertos momentos, sin embargo, frases específicas son más peligrosas que principios generales. La afirmación es válida para la frase de Kleist: «Tal vez, de esta manera, lo que realmente provocó el derrumbe del orden de las cosas en Francia fue, en definitiva, el crispamiento de un labio superior o el manoseo ambiguo de un puño».[22]

Es característico y sumamente revelador que la trayectoria de Bohrer tropiece aquí con la de Blanchot, antes trazada. Pues la evocación de la Revolución Francesa como prototipo mismo de ese «instante» que luego reorganizará la estética y la literatura (en su «subitaneidad» modernista) es, como hemos visto, más precisamente identificada por Blanchot como el Terror (tal como lo describe el célebre planteo teórico de Hegel). La apelación a ese momento fundacional –un momento del tiempo y la historia, aprehendido, empero, como un momento que en definitiva se separa de uno y otra– se basa, sin duda, en una elección aún más preliminar entre dos paradigmas de la revolución propiamente dicha, y en la sustitución de las nociones de esta como proceso por la idea de la Revolución como un único momento apocalíptico.

Por eso es importante afirmar, en contraste con Bohrer, que aunque su estética del momento, despolitizada e incluso antipolítica, bien pueda «resistir cualquier determinación temporal», es incapaz de prescindir de las precondiciones históricas. Aun cuando el momento estético esté fuera del tiempo y se acepte la concepción del modernismo artístico como una salida del tiempo y de la historia, se trata de una experiencia que con seguridad no está disponible ni es accesible en cualquier momento de esta última, sino exclusivamente en ciertos momentos de posibilidad que tienen su propia estructura única y característica, «determinada» por la misma historia. En este sentido, aun lo ahistórico debe explicarse históricamente; y la victoria de Bohrer sobre la presunta inclinación del marxismo a fundar las obras modernistas en su situación histórica es, en rigor, efímera.

Terminaremos nuestro examen de esta original y provocativa construcción de una ideología tardía de lo moderno en la Alemania posterior a la década de 1960 con otros dos comentarios. El primero es que el momento fuera del tiempo de Bohrer es una proposición singular-

mente inestable que corre el riesgo de volver a caer en la intemporalidad de la estética con pretensiones de abarcar toda la experiencia estética desde los antiguos griegos hasta la actualidad (hoy, una estética semejante debería ampliarse hasta envolver por completo otras culturas), o bien sufrir un prematuro naufragio en el espiritualismo y alguna doctrina propiamente bergsoniana de la eternidad (para Bergson, en analogía con la estética de Baudelaire, el presente del tiempo se duplica con un extraño e idéntico presente fuera del tiempo, identificado de manera explícita como eternidad).

En la obra de Bohrer comentada aquí no hay referencias a Deleuze; no obstante, una analogía con el retorno deleuziano a Bergson acaso sea pertinente y reveladora por encima de ese interesante impulso nacionalista que lleva a ambos autores a buscar precursores autóctonos de sus sistemas esencialmente posthistóricos. Las primeras insinuaciones de bergsonismo en Deleuze quizá puedan encontrarse de un modo retrospectivo en la conocida concepción de una esquizofrenia ideal propuesta por *El anti-Edipo*: ya un perpetuo presente, fuera del tiempo fenomenológico «normal» y una liberación y un desprendimiento de las cadenas del pasado (la familia, al parecer fortalecida por el freudismo) y del futuro (el trabajo y la rutina capitalista). Podemos dejar a un lado la cuestión de si este concepto profético –en el cual, en contraste con la fortaleza del yo del paranoico, el esquizofrénico deleuziano se erige en un héroe de la verdadera libertad– no hace sino replicar uno de los ritmos más fundamentales del capitalismo, a saber, su reducción al presente, en vez de constituir una crítica de él. Sea como fuere, Deleuze nos dice que, ante las tragedias y la devastación provocadas por la cultura de la droga entre sus estudiantes en la década de 1970,[23] ha abandonado la noción para reemplazarla por el más interesante concepto colectivo de horda nómade o unidad guerrillera. Este cambio sugiere que la alternativa ideológica y paradigmática a la estetización del momento reside en un renacimiento del anarquismo. Pero creo que la antigua tentación atemporal reaparece en una de las innovaciones más enigmáticas pero centrales del último Deleuze (introducida en esencia en los libros sobre el cine), lo que este llama virtualidad. Se trata, por así decirlo, de una nueva y diferente manera de exponer la autosuficiencia del presente e independizarlo de las dimensiones del pasado y el futuro de las cuales el anterior concepto del esquizofrénico también quería escapar: el medio adoptado para hacerlo es justamente el idealismo bergsoniano, en el que un endeble presente llega a consolidarse y autonomizarse poco a poco gracias a la realidad complementaria de la eternidad. La virtualidad deleuziana ha sido saludada como la primera nueva conceptualización filosófica del ordenador y el ciberespacio, pe-

ro sus orígenes espiritualistas y bergsonianos dan un aspecto más sospechoso al asunto y sugieren como mínimo que no es fácil encontrar una salida materialista del tiempo e incluso de la historia (ni siquiera después del «fin» de esta).

El otro comentario tiene que ver con el destino de una estética como la de Bohrer en algún nuevo esquema posmoderno del cual se ha evaporado el esfuerzo mismo por recrear una ideología de la modernidad y la autonomía estética. Sin embargo, como lo sugiere el ejemplo de Deleuze, el intento de teorizar una forma eficaz del momento fuera del tiempo bien puede sobrevivir a su contexto puramente estético filosófico y perdurar en otros ámbitos conexos. No pretendo en modo alguno reproducir los ataques *ad hominem* (y en esencia lanzados por alemanes orientales) contra Bohrer como autor de un imponente y elaborado estudio sobre Ernst Jünger y su «estética del terror»;[24] pero no es preciso caracterizar a Jünger como un escritor nazi para destacar, como Bohrer lo hace con coherencia, la relación íntima entre la violencia como contenido y el «momento» como forma. En efecto, hay un deslizamiento demostrable entre la violencia temporal con la cual la forma vacía del momento se libera del continuum del tiempo y la conciencia de que la experiencia misma de la violencia empírica ofrece un contenido sumamente privilegiado para la representación de esa forma. Irónicamente, en la posmodernidad, el estatus más elevado del ejemplo de la Revolución Francesa es reemplazado aquí por la proliferación de lo que puede denominarse pornografía de la violencia en la cultura de masas. Este desarrollo histórico y contemporáneo es entonces un mal augurio para el desenlace de ese llamado a una reinvención del modernismo clásico en nuestro tiempo que la estética de Bohrer (como la descripción cíclica del posmodernismo de Lyotard) pone en escena con tanta elocuencia.

Sería tentador terminar este esbozo de las ideologías del modernismo y la autonomía estética con un regreso a las fuentes, por decirlo de algún modo, y una consideración de la estética de Wallace Stevens, el ejemplo máximo de esa construcción en el contexto norteamericano «original». Tal vez la exposición de Harold Bloom sobre la represión y transformación de Whitman como precondiciones de la obra de Stevens pueda servir para sugerir la dirección que podría haber tomado un examen de esas características.[25] En todo caso, el nombre de Stevens como iniciador de una poesía que es al mismo tiempo teoría modernista, y de una teoría que es al mismo tiempo poesía modernista, puede ser un puente hacia nuestro próximo capítulo, el último.

4

Es hora de concluir esbozando el contexto concreto en el cual nació la ideología del modernismo. En rigor, la ideología no solo debe caracterizarse de manera negativa como lo que solía llamarse «falsa conciencia»; también es siempre, positiva y necesariamente, la teoría de una práctica, y en el ejemplo presente la ideología del modernismo y de la autonomía del arte es la teoría de esa práctica que hemos llamado tardomodernismo o neomodernismo,[26] la supervivencia y transformación de impulsos creativos más propiamente modernistas luego de la Segunda Guerra Mundial.

Sin lugar a dudas, en esta etapa de nuestra argumentación podemos tener una aprehensión retrospectiva del carácter artificial de la distinción entre una teoría de lo moderno y una práctica del tardomodernismo, impuesta por las demandas de la exposición (o *Darstellung*). En efecto, habida cuenta de que lo neomoderno es una reinstanciación y una repetición de la práctica alto modernista como tal, lo que orienta esa práctica y la permite es, ante todo, justamente el momento en el cual lo moderno se teoriza y se designa e identifica en términos conceptuales desde el punto de vista de la autonomía de la estética. Así, el surgimiento mismo de una ideología madura del modernismo diferencia las prácticas de la fase tardomoderna con respecto al modernismo propiamente dicho.

Esta certidumbre teórica –la codificación de las anteriores prácticas modernistas y su organización en una convención que actúa como mo-

delo– se ha caracterizado con frecuencia como una especie de reflexividad que luego, proyectada hacia atrás, se atribuye a alguna práctica modernista inicial. Pero esa reflexividad es, de hecho, completamente distinta de la autorreferencialidad o autodesignación que hemos identificado en los propios modernos; y antes de hacer una breve referencia a dos casos neomodernos paradigmáticos –en las obras de Nabokov y Beckett–, es preciso captar la diferencia fundamental entre estos dos momentos históricos.

Los modernos clásicos –para seguir utilizando esta designación bastante insatisfactoria cuya torpeza y estatus problemático derivan de la misma diferencia histórica que procuramos aclarar aquí, en cuanto refleja la diferencia entre una práctica no teorizada y sin nombre y las producciones recién teorizadas, identificadas en términos conceptuales y convencionalmente designadas y reconocidas– o alto modernos eran, como tales, reflexivos o autoconscientes con respecto a la representación. La mayoría de las veces dejaban a esta seguir su curso semiautónomo, de acuerdo con su lógica interna: esto es, le permitían separarse de su contenido y su objeto y, por decirlo así, deconstruirse. Se conformaban con poner en primer plano lo que podemos llamar arbitrariedad del significante (y no del signo), y dejaban que el material significante demostrara sus propios dilemas y contradicciones internas, los del medio mismo –según la terminología de Greenberg– y no los de cualquier objeto que este procurara «representar».

Pero la reflexividad que pretendo atribuir a los tardomodernistas es muy diferente de esta (que, por supuesto, también sigue dando forma a su obra): la reflexividad tardomodernista tiene que ver con el estatus del artista como modernista e implica un retorno constante y autoconsciente al arte sobre el arte y el arte sobre la creación del arte. Desde el punto de vista psicológico y social, ese estatus se diferencia de manera fundamental de la concepción modernista y protomodernista o romántica del artista como vidente o como custodio de lo Absoluto.

No obstante, los tardomodernistas tomaron como modelo la visión moderna del artista que es algo más que un mero artista: y aquí tropezamos con las paradojas de la repetición que, como se dijo en tantas oportunidades, nunca puede producirse en un primer momento y siempre es segunda cuando aparece por primera vez. Puedo tratar de decirlo de otro modo si sugiero que la situación de los primeros modernistas, o modernistas clásicos, nunca puede repetirse dado que ellos ya existen. Los modernistas clásicos llegaron a un mundo sin modelos (o a lo sumo con modelos religiosos y proféticos), un mundo sin ningún papel social preexistente para cumplir. Pues en su mayor

parte no querían convertirse en artistas profesionales en ningún sentido decimonónico convencional del *métier* y el aprendizaje. Tampoco deseaban adherir a un sistema de géneros artísticos en el cual la tarea del artista no consistía en otra cosa que en reproducir una forma dada y proporcionar nuevos ejemplos de ella (cualesquiera fueran sus matices distintivos). Cada vez que les fue posible, estos primeros modernos buscaron apoyo en el mecenazgo y no en el mercado; y sustituyeron el aprendizaje del oficio por imágenes fantasmáticas de las obras supremas del pasado, como la *Divina Comedia* de Dante. Sus libertades eran completamente ciegas y vacilantes; no conocían ningún público identificable («Escribo para mí misma y para extraños», según las célebres palabras de Gertrude Stein). Y en ausencia de cualquier estatus o función social determinada –no eran artistas en el sentido convencional y tampoco intelectuales–, tomaban prestadas de la era romántica todo tipo de nociones ampulosas sobre el genio y la inspiración y se rodeaban tanto como les fuera posible de discípulos que adherían a esos lenguajes privados y presentaban un simulacro de la nueva comunidad utópica.

De modo que mi argumento fundamental es el siguiente: los primeros modernistas tuvieron que actuar en un mundo en el cual no existía para ellos ningún rol social reconocido o codificado y donde faltaban la forma y el concepto mismos de sus «obras de arte» específicas. Pero para quienes he llamado tardomodernistas las cosas ya no son así en modo alguno; y Nabokov se diferencia de Joyce, primero y principalmente, en virtud del hecho de que este último ya existe y puede servir de modelo, para no hablar de una escritura y el espacio de un «sujeto supuesto de saber», algún Otro absoluto.

Los modernistas clásicos no tenían acceso a esa imitación y sus obras designan su proceso de producción como un nivel anagógico de alegoría, a fin de dejar lugar a sí mismas en un mundo que no contiene su «idea»; en consecuencia, esa autorreferencialidad formal es muy diferente de los poemas sobre la poesía y las novelas sobre artistas en las cuales los tardomodernistas se designan a sí mismos en su contenido. Esto no significa minimizar las extraordinarias cualidades de los tardomodernos, sino insistir simplemente en su relación más clasificable con el nuevo concepto del modernismo.

La ostentación con que Nabokov pone en escena sus certezas estéticas es tan sintomática de esta nueva situación como la reticencia de Beckett y el *pudeur* con que este se permite (en alemán) las teorizaciones de su «Carta a Axel Kaun»,[27] para no hablar de su incomodidad aún menos explícita con todo lo «alegórico» en *Esperando a Godot*. Esa incomodidad tiene que ver, sin duda, con los factores externos de los epi-

sodios de Lucky y Pozzo, en contraste con el esquema representacional muy diferente del marco de Vladimir y Estragon, cuya duplicación con la forma de la pseudo pareja impide los acontecimientos alegóricos con la misma seguridad con que elude la expresión subjetiva y cualquier cosa que pueda interpretarse desde un punto de vista psicológico. Esa dimensión (que se reescribirá de manera triunfal como *Fin de partida*) explica por anticipado las operaciones necesarias para la construcción de una obra autónoma: el rizo repetitivo puro del cual se excluye de manera decisiva el contenido (el formato amo-esclavo se transmite al vínculo entre Hamm y Clov como una relación de «mera» dependencia neurótica motivada por las discapacidades físicas tomadas de Vladimir y Estragon). Habremos entendido un aspecto fundamental del tardomodernismo si captamos todo lo que llegó a parecer inaceptable al propio Beckett en el esquema alegórico que presentaba al Imperio Británico (Pozzo) en la relación con sus colonias en general y con Irlanda en particular (Lucky): el esquema también incluía, a no dudar, la dramatización de la autoexpresión y el pensamiento, el monólogo incomprensible de Lucky, que también es una actuación a pedido y en el cual se representa ese extraordinario desarrollo del modernismo irlandés del que surgió el propio Beckett, pero del cual él también deseaba liberarse y distanciarse (mediante el exilio en el continente). Como es evidente, este tipo de autodesignación histórica y nacional en la figura de un artista que también es literalmente un «lacayo del imperialismo» era indeseable en lo formal; no obstante, es inevitable que la yuxtapongamos al mismo tipo de alegoría nacional en *Lolita* de Nabokov, una de las contadas e incuestionables obras maestras del tardomodernismo.

También aquí, como se ha señalado con tanta frecuencia, estamos frente a una alegoría de la atracción apasionada que, en una Europa (de la alta literatura) hastiada del mundo y culta en exceso, despiertan un insolente y vulgar Estados Unidos adolescente y su cultura de masas: la personificación, para esa Europa encerrada y condenada, ya no el centro del mundo sino definitivamente marginada por el Plan Marshall y la Guerra Fría, de un Estados Unidos cuyo futuro imprevisible el propio Hegel ya había celebrado, en un famoso pasaje de la *Filosofía de la historia*:

> América es por lo tanto la tierra del futuro, donde, en las eras que tenemos por delante, se revelará el peso de la Historia del Mundo, tal vez en una disputa entre América del Norte y América del Sur. Es una tierra de deseo para todos aquellos que están hastiados del trastero histórico de la vieja Europa. Napoleón, según se dice, declaró: *«Cette vieille Europe m'ennuie»*.

Toca a América abandonar el terreno sobre el cual se ha desarrollado hasta aquí la Historia del Mundo. Lo que *ha* ocurrido en el Nuevo Mundo hasta nuestros días es solo un eco del Viejo Mundo: la expresión de una Vida extranjera; y como Tierra del Futuro, no nos interesa aquí, pues, en lo concerniente a la *Historia*, nuestra inquietud debe dirigirse a lo que ha sido y lo que es. En lo tocante a la *Filosofía*, por otra parte, nos consagramos a lo que no es (estrictamente hablando) ni pasado ni futuro, pero sí a lo que es, a lo que tiene una existencia eterna: a la Razón; y esto es más que suficiente para ocuparnos.[28]

La estructura abiertamente alegórica de *Lolita* no podría disfrazarse o sublimarse con los recamados más fantásticos de *Pálido fuego*, donde persiste en la doble trama que vincula al poeta norteamericano y el rey «balcánico» en el exilio. Visto el también ostentoso repudio de Nabokov del psicoanálisis freudiano como mero contenido, el baño de lo libidinal –algo así como una «perversión» recién designada, relativamente inocente y no muy perversa, que asume la forma caricaturesca de una «atracción» por las «nínfulas»– tampoco es más explicable desde su propio punto de vista, sin la asimilación de la figura de Lolita a una alegoría, no solo del arte sino de la nueva lengua por venir, el inglés norteamericano; y la transferencia de la dialéctica de la teleología modernista –los tabúes estéticos, los ritmos de la técnica y la transgresión– a prohibiciones más oficialmente morales y sexuales. Las soluciones «alegóricas» de Beckett y Nabokov, además de inestables, son asuntos antiguos; pero mientras que la realización de Nabokov es irrepetible y la siguen imitaciones más previsibles de los maestros (en particular, con la pretenciosa *Ada*), veremos que la forma de Beckett se muestra propicia para la transición hacia un ámbito tardomoderno más productivo.

La condición de posibilidad de ambas alegorías es el exilio: y ahora es preciso especificar las diferencias históricas entre esta condición constitutiva de lo tardomoderno y las situaciones en apariencia análogas de los anteriores escritores modernos (para no mencionar la ruptura más obvia que se producirá cuando, más adelante, el exilio se convierta en migración y el *pathos* del refugiado político llegue a ser el multiculturalismo del «trabajador huésped»). Pues Joyce permaneció evidentemente en Irlanda a lo largo de su «exilio», mientras que Proust estaba exiliado con igual certeza en su apartamento de París; el judaísmo fue con seguridad una forma de exilio más fundamental para Kafka que las vicisitudes políticas que acosaron la vida de Beckett en Francia, para no hablar de las que llevaron a Nabokov a Estados Unidos o inmovilizaron a Gombrowicz en Buenos Aires.

Creo que la teoría de Deleuze del «lenguaje menor» nos ayudará a esclarecer estas distinciones de una manera más intrínseca y puramente literaria.[29] De hecho, la teoría sigue siendo modernista, pues Deleuze, como he señalado, también siguió siéndolo en esencia y, por lo tanto, todo lo proféticamente «posmoderno» del segundo volumen de sus libros sobre cine se desvanece a causa del marco esteticista de estos y de ese mismo compromiso filosófico franco con el arte y lo Nuevo que hace incongruente caracterizar a Deleuze como un modernista «secreto», por mucho que haya sido un modernista «de apartamento» y un sedentario, muy diferente en su vida y sus prácticas de la famosa condición nómade que fue objeto de sus celebraciones (y que uno siente la tentación de yuxtaponer a la célebre especulación de Ortega sobre el tipo de figura que Goethe habría sido de haber elegido una existencia nómade «curtida por la intemperie», más abierta y receptiva a todas las corrientes sociales e históricas de su época). La teorización de un lenguaje menor es apropiada aquí porque postula la elaboración de un lenguaje artístico autónomo desde dentro del lenguaje hegemónico, un espacio lingüístico sutil e imperceptiblemente diferenciado del *koiné* de los maestros, en una especie de superación oculta e invisible del llamamiento de Mallarmé a una secesión poética resuelta con respecto al discurso degradado de la vida cotidiana.

El argumento que debe plantearse es crudamente tangible: a saber, que esa sutil construcción no teorizada –de una radical especificidad en la situación de lenguaje única de cada verdadero escritor «modernista»– de lo que Deleuze politizó como el surgimiento de un «lenguaje menor», pero que yo he preferido identificar en líneas más generales como la diferenciación de una lógica y un reino lingüístico no euclidianos, se ha materializado aquí, en la situación de los tardomodernos, como el hecho en bruto de la confrontación con otra lengua completamente distinta: para Nabokov, el inglés norteamericano; para Beckett, el francés. Es como si ese «mundo ajeno» que Bajtin detectaba de manera profética en la presencia ausente de lenguas muertas dentro del discurso litúrgico[30] se hubiera convertido ahora, con el internacionalismo de la Guerra Fría, en la realidad del hecho contingente de la existencia de numerosos idiomas nacionales. Pero mientras que esta escandalosa multiplicidad (después de Babel) impulsó a escritores como Mallarmé (y Benjamin) a proyectar un «lenguaje en sí» universal y no caído, más allá de las lenguas individuales concretas, para los tardomodernos la accesibilidad empírica del idioma extranjero abre un espacio para la elaboración de la autonomía poética como la imitación más cabal de las construcciones modernistas internas.

Se trata de una autonomía que luego se explicitará formalmente en los niveles de la trama y el estilo con el carácter de lo que llamaré «cierre del circuito». Los dobles mediante los cuales Nabokov sella su narración (Quilty como un mal doble de Humbert Humbert) se replican en las circularidades de las últimas obras de teatro y novelas de Beckett; ambos se plantean con bastante torpeza en la forma, pero son en última instancia alegóricos del propio tardomodernismo en su situación histórica como repetición generalizada. Entretanto, el poder mismo de las extraordinarias frases de Nabokov –cito mi favorita, sobre el refrigerador: «Me rugió frenéticamente mientras le arrancaba el hielo de su corazón»–[31] se origina en el imperativo de hacer que cada una de ellas sea autónoma por derecho propio, y cerrar el circuito o rizar el rizo de la referencia interna por medio del desprendimiento de todo un nuevo acontecimiento lingüístico a partir de otro puramente empírico e insignificante. En este caso, todas las frases individuales significan la Frase.

En Beckett, en cambio, el mecanismo está constituido por la frase incompleta: una especie de afasia en la cual no es preciso dar la conclusión sintáctica, conocida de antemano. Este movimiento se explicita luego en las conocidas anécdotas inconclusas o los gambitos conversacionales de *Esperando a Godot*, que solo se completan más adelante, en la siguiente escena, y modelan la presencia vacía de la temporalidad existencial. No obstante, si los enunciados inconclusos de Beckett son, en definitiva, más productivos que los extraordinarios cierres de las invenciones lingüísticas de Nabokov, se debe a que el primero permite una transición –una superposición y coincidencia momentáneas en las cuales puede realizarse una transferencia fundamental– que es la de dos momentos distintos de la historia literaria. La frase inconclusa, que en un principio cargaba con el peso de todo el *pathos* de la angustia existencial y marcaba un tiempo de espera que nunca se cumplía, puede ahora desempeñar la nueva función de portadora de una lógica estructural y textual de la cual ha sido eliminado todo afecto existencial: la frase como tiempo se convierte en la frase como texto y asegura a Beckett un valor igualmente fetichista en el período siguiente, estructuralista y postestructuralista.

Una similitud en apariencia más marginal entre ambos autores nos pondrá ahora sobre la pista de un rasgo final de la práctica tardomodernista. Nadie ha pasado por alto la multitud de ineptitudes y discapacidades físicas presentes en la obra de Beckett en general, pero tal vez uno de los momentos más conmovedores de *Lolita* ha sido objeto de menos análisis. Me refiero a la sordera de su marido «de verdad», el joven con quien Lolita se casa cuando también ella «crece» al final de la

novela.[32] Él es sin duda «sordo» a toda su triste y vergonzosa prehistoria: pero creo que el marcador también se extiende al ámbito mismo del contenido en los dos escritores, a la universal ineptitud de la realidad en cuanto es lo que tenemos que decir, pese a la presunta autonomía de un reino lingüístico tardomoderno en el cual no deberíamos, por definición, tener «nada que decir» (Blanchot). Esa mutilación del contenido, esa ostentosa inhabilitación de la «realidad», esto es, de la materia prima con la cual ha de construirse la obra, debe rastrearse ahora en la propia forma, donde adopta el aspecto de la categoría filosófica de la contingencia.

Se dirá, de manera justificada, que el problema de la contingencia puede advertirse mucho antes, en todos los modernismos originales, como un signo del fracaso de la forma en su intento de dominar y apropiarse por completo del contenido que se ha asignado la obra (o, mejor aún, cuya incorporación ella misma ha designado y propuesto como tarea de la obra). El concepto de contingencia es, por supuesto, aún más antiguo: surge en la teología medieval, en la cual es la existencia única de una cosa escandalosamente inasimilable a ese universal que es su idea y está asociado a lo divino. Así, «contingencia» es la palabra utilizada para aludir a un fracaso de la idea, el nombre de lo que es radicalmente ininteligible, y pertenece al campo conceptual de la ontología y no al de las diversas epistemologías que sucedieron y desplazaron a una filosofía ontológica en el período «moderno» (o desde Descartes). La referencia medieval, entonces, es en rigor muy útil, en cuanto subraya la temporalidad del concepto, su flujo y reflujo en las vicisitudes de la historia, como la señal de una falla del proceso o sistema conceptual. Pero la crisis de la epistemología marcada por el resurgimiento del problema de la contingencia en el siglo XIX (o desde Kant) tal vez quede enmascarada en un primer momento por el prestigio de la ciencia emergente y la transferencia de los títulos epistemológicos a ese reino completamente nuevo de la producción intelectual que recién comienza a padecer su propia crisis epistemológica ya bien entrado el siglo XX. Sea como fuere, quiero postular una distinción sutil pero fundamental entre las preocupaciones estéticas por el azar y el accidente, tal como informaron el alto modernismo, y los problemas menos temáticos y más formales y representacionales planteados por la contingencia en lo que he llamado tardomodernismo.

Se trata de un argumento dificultoso de presentar; los nuevos existencialismos provocan el renacimiento estratégico de la idea medieval (¿es en verdad un concepto en algún sentido positivo?), y Sartre vuelve a ponerla en escena con la mayor intensidad cuando nos dice que tenía algo que ver con sus idas al cine de niño:[33] salir del teatro de imágenes

humanas y humanamente producidas era sufrir el choque de la existencia de un mundo real a la luz del día, urbano, ruidoso y caótico. Así, la experiencia de la contingencia no solo depende de cierta percepción del mundo; también tiene como precondición fundamental una experiencia de la forma a la cual se yuxtapone dramáticamente ese mundo.

Pero ¿acaso no fue ya el cubismo un intento de enfrentar esa experiencia, mediante la multiplicación de los fragmentos de la forma en que el viejo objeto estable cotidiano comenzaba a despedazarse? ¿Y acaso no da cada una de las líneas del *Ulises* testimonio de una realidad empírica siempre cambiante que las formas múltiples de Joyce (desde el paralelo con la *Odisea* hasta la forma de los capítulos y la estructura de las frases) son incapaces de dominar? Lo que quiero sostener aquí –y me apresuro a hacerlo– es que, en los modernos, esa forma nunca se da de antemano: se genera de manera experimental en el encuentro, que lleva a formaciones imposibles de preverse (y cuyas multiplicidades incompletas e interminables despliegan ampliamente los innumerables altos modernismos).

El siguiente paso de mi argumento será obvio, entonces: postula un cambio de la dinámica cuando la estructura de la forma se conoce por anticipado, como un dato y un conjunto de exigencias a los cuales las empiricidades en bruto del contenido ya seleccionado de antemano deben someterse como corresponde. Esa forma puede caracterizarse simplemente como la autonomía de la estética o de la obra de arte: y hemos sostenido aquí que, como ideal y prescripción, tanto un valor supremo como un principio regulador, la autonomía estética no existía aún en el período modernista o solo aparecía como un subproducto o un juicio tardío. Según las célebres palabras de Mallarmé: «El mundo existe para terminar en un Libro»; y es indudable que la experiencia tardomodernista de la contingencia puede comenzar a construir su genealogía en este punto. Lo que separa las certidumbres del tardomodernismo de los vacilantes descubrimientos de Mallarmé es justamente el Mallarmé histórico y sus suntuosas insinuaciones, que los tardomodernistas ya conocen por anticipado y repiten. En el tardomodernismo, un experimento cuyo necesario fracaso aquel emblematizó en el naufragio de «Un coup de dés» (que no logra abolir el azar) se incorpora a la obra y se domestica como pura temática (o, según la útil expresión de De Man, ahora es *tematizado*). De tal modo, el proceso abierto de combinaciones incesantes e interminables de esa misa solemne que Mallarmé llamó *Le Livre* se convierte en Robbe-Grillet en un esquema combinatorio cuyos resultados sucesivos siempre se asimilan, en una especie de triunfalismo monótono, a la imagen y, a la larga y en definitiva, a la frase misma.

Tanto en Nabokov como en Beckett el signo de esa nueva contingencia estética puede leerse en la nueva categoría de la anécdota. Un núcleo o dato anecdótico siempre marca el contenido empírico inasimilable que ha de ser el pretexto de la pura forma. En rigor, esto es lo que constituye la naturaleza paradigmática de las últimas piezas teatrales de Beckett: la conmoción está en el descubrimiento, en el corazón de esos espectáculos eternamente recurrentes, de una situación empírica –matrimonio desdichado, intolerables recuerdos de juventud, una trivial estructura familiar con nombres y personajes irreductibles, la vivienda burguesa en una fecha determinada, los acontecimientos biográficos puntuales que se destacan de manera irremisible en el fracaso de una vida opaca y lamentable– que podría haber suministrado el material de una deprimente novela realista pero persiste, en cambio, con la índole de hechos indigeribles en bruto a los cuales la forma vuelve una y otra vez en su vano intento de disolverlos. La forma misma –autonomía– y el contenido anecdótico del cual depende pero que no logra incorporar a su propia sustancia mantienen entre sí una relación dialéctica necesaria y, en verdad, se producen uno a otro. La contingencia tardomodernista, entonces, es precisamente ese proceso y constituye la experiencia del fracaso de la autonomía en ir hasta el final y realizar su programa estético.

Se trata, sin embargo, de un fracaso afortunado: pues el reemplazo de los variados e incomprensibles Absolutos del modernismo por las autonomías estéticas mucho más modestas y comprensibles de los tardomodernos no solo abre el espacio y la posibilidad de la teorización que hemos caracterizado como la ideología del modernismo; también permite y autoriza la producción de una literatura mucho más accesible de un tipo que es posible calificar entonces de nivel medio. Ya no puede decirse que es una literatura popular, en el antiguo sentido estricto del término; de todos modos, por entonces, en la situación de posguerra de una cultura comercial o de masas emergente, esa literatura popular ya no existe. No parece indebidamente restrictivo, en una época de educación masiva, sugerir que el público de esa literatura y cultura tardomodernistas de nivel medio puede identificarse como el sector de clase de los estudiantes universitarios (y sus instructores académicos), cuyos anaqueles de libros, tras su graduación en «la vida real», conservan los recuerdos de ese consumo históricamente distintivo que los estetas e intelectuales alto modernistas supervivientes han bautizado «el canon» o la Literatura como tal. Pero el canon es simplemente modernismo, tal como los tardomodernistas lo seleccionaron y reescribieron a su propia imagen. Su «grandeza» y permanencia intemporal son el signo mismo de su transito-

riedad histórica; y los intentos de ruptura radical del posmodernismo se concentran en ese tardomodernismo, pues de ese modo imagina romper con el modernismo clásico e incluso con la modernidad, en general y como tal.

Conclusión

«Il faut être absolument moderne!»

Irónico o no, el gran grito de Rimbaud siempre ha parecido estimulante: probablemente porque no se limita a asegurarnos que ya somos modernos, sino que nos asigna una tarea.

Vale la pena recordar esos Estados que, en su momento, fueron universalmente considerados como los más modernos: la Prusia de Federico el Grande, el sistema de los sóviets de Lenin y, un poco después, el sistema de partido y dictador del fascismo mussoliniano. Todos confirman el juicio profético de Max Weber de que la burocracia es la forma más moderna de organización social. Si ya no creemos que sean modernos en este aspecto (con la posible excepción del primero de los ejemplos mencionados) es porque, por desdicha, no estuvieron en definitiva a la altura del grado de eficiencia también prometido en alguna parte con el estereotipo de la modernidad. Pero en nuestros días Estados Unidos tampoco es muy eficiente. En todos estos casos, lo más significativo es que la modernidad de los Estados en cuestión es modernidad para otros pueblos, una ilusión óptica alimentada por la envidia y la esperanza, los sentimientos de inferioridad y la necesidad de emulación. Al lado de las restantes paradojas contenidas en este extraño concepto, esta es la más fatal: que la modernidad es siempre un concepto de la otredad.

En cuanto a la eficiencia, también implica al otro, pero de una manera un tanto diferente. Occidente ha sido desde hace mucho incapaz de pensar la categoría del «gran proyecto colectivo» en términos de revo-

lución y transformación sociales. Pero tenemos un sustituto conveniente y, en todo caso, mucho menos exigente para la imaginación: para nosotros, y desde el momento más remoto de la «modernidad» que podamos determinar, el gran proyecto colectivo –el «equivalente moral de la guerra»– es simplemente la guerra. En última instancia, la eficiencia de un Estado se juzga en su carácter de maquinaria bélica; y es indudable que la guerra moderna propone, en efecto, una forma muy avanzada de organización colectiva. Pero esta falta de alternativas y la persistencia de la Segunda Guerra Mundial en la imaginación norteamericana como el gran momento utópico de unificación nacional y el objeto perdido de nuestro deseo político señalan a las claras un límite estructural e ideológico fundamental a nuestra imaginación utópica.

¿Podemos comparar el entusiasmo que la «modernidad» pareció despertar en diferentes períodos históricos? La cuestión, al parecer, implica y contiene otra, referida a la autenticidad de ese entusiasmo y el concepto del cual deriva, o al cual parece ser una respuesta existencial. ¿Cómo comparar esas reacciones o siquiera deducirlas y reconstruirlas individualmente sobre la base de las pruebas históricas? En apariencia, sin embargo, los textos literarios siempre han planteado este problema, que se convierte entonces en una cuestión de «horizonte de expectativa» (Gadamer) y de comparabilidad de las lecturas contemporáneas con la nuestra propia.

De hecho, por eso la cuestión del modernismo estético y el corpus de textos modernistas de todas clases han sido tan útiles en la elaboración y reconstrucción de las distintas ideologías de la modernidad (si no en los propios argumentos). Si en nuestros días aún podemos leer a Baudelaire con la intensidad requerida –así parece rezar esta premisa oculta–, también deberíamos ser capaces de reconstruir las varias otras modernidades no estéticas vigentes en su época.

El desafío es digno de considerarse, sobre todo si desestimamos las caracterizaciones ubicuas de lo Nuevo, la innovación y el surgimiento, y nos concentramos en un aspecto mencionado con menos frecuencia (o nunca), a saber, la medida. Así, quien conozca la obra de vida de Ezra Pound estará familiarizado con la asiduidad con que este escudriñó la «época actual» en busca de energías modernistas, avances parciales, innovaciones y también destrucciones locales de lo anticuado (en verso o en prosa); en busca de nuevos pensamientos (de grado comparable al alcanzado por Cavalcanti o John Adams), y en busca de intensidades que prometieran toda una nueva cultura (George Antheil, Mussolini).[1] Estas mediciones son de un tipo epocal, cualesquiera sean sus coordenadas (sociabilidad más electrificación poética). No expresan una vaga esperanza por el futuro; exploran la esfera pública en bus-

ca de signos y pistas cuya precisión se compare con el ideal estético de precisión en torno del cual se organizaron las poéticas de Pound.

Consideremos también a Walter Benjamin, en su asombrosa medición geopolítica de la modernidad de una cultura vecina:

> Las corrientes intelectuales pueden generar una provisión suficiente de agua para que el crítico instale su central eléctrica en ellas. La gradiente necesaria, en el caso del surrealismo, se origina en la diferencia de nivel intelectual entre Francia y Alemania. Lo que brotó en Francia en 1919 dentro de un pequeño círculo de literatos [...] puede haber sido un magro arroyo, alimentado en el húmedo tedio de la Europa de posguerra y el último goteo de la decadencia francesa [...] [Pero] el observador alemán no está parado en las nacientes del arroyo. En eso consiste su oportunidad. Está en el valle. Puede calibrar las energías del momento.[2]

Algo de la falta de timón de la posmodernidad puede vislumbrarse en sus desesperados intentos de reconstruir esas operaciones y detectar la innovación en obras que han renunciado de manera explícita a la originalidad.

Pero quizás estemos mejor sin esas mediciones, esos intentos de leer «el barómetro de la razón moderna», según lo denomina Vincent Descombes en un aporte reciente a la reacción contra la teoría contemporánea. Descombes pone en escena su argumento como una diferenciación entre «ontologías del presente» (que también denomina «filosofías de los acontecimientos actuales») y (tras los pasos de Habermas) «discursos de y sobre la modernidad». La distinción contribuye en mucho a aclarar mi posición, que es la opuesta de la suya y recomienda proseguir con ahínco el proyecto de una ontología del presente y abandonar a la vez los estériles intentos de reinventar un discurso de la modernidad. Debería agregarse que Descombes no solo funda su opinión de la ontología, siguiendo a Rorty, en el repudio de las ambiciones filosóficas en general, sino que también formula este proyecto filosófico específico de una manera enormemente restringida, sustituyendo lo ontológico por lo que Heidegger llamaría lo óntico («el presente *como* presente [...] el tiempo *como* tiempo [...] lo incumplido *como* incumplido [...] el pasado *como* pasado»).[3] Una verdadera ontología no solo querría tomar nota de las fuerzas del pasado y el futuro dentro de ese presente; también se empeñaría en diagnosticar, como yo lo hago, el debilitamiento y virtual eclipse de dichas fuerzas dentro de nuestro presente actual.

No se puede aconsejar el completo abandono de un término como «modernidad» sin asumir la ridícula postura de esos obsesivos a cuyo respecto nuestros conocidos nos advierten no utilizar la ofensiva palabra en su presencia. En todo caso, he sugerido que, cuando se aplica

con exclusividad al pasado, «modernidad» es un tropo útil para generar relatos históricos alternativos, pese a la carga de ideología que necesariamente sigue acarreando. En cuanto a la ontología del presente, es mejor acostumbrarse, sin embargo, a pensar en «lo moderno» como un concepto (o pseudo concepto) unidimensional que no tiene nada de historicidad o futuridad. Esto significa que «posmoderno» tampoco designa un futuro (sino, cuando se lo usa con propiedad, nuestro presente), mientras que «no moderno» es inevitablemente arrastrado a un campo de fuerzas en el cual tiende a connotar de manera exclusiva lo «premoderno» (y a designarlo también en nuestro propio presente global). Las alternativas radicales y las transformaciones sistémicas no pueden teorizarse y ni siquiera imaginarse dentro del campo conceptual gobernado por la palabra «moderno». Es probable que también suceda lo mismo con la noción de capitalismo: pero si recomiendo el procedimiento experimental de sustituir modernidad por capitalismo en todos los contextos en que aparece la primera, se trata de una recomendación más terapéutica que dogmática, concebida para excluir viejos problemas (y producir nuevos y más interesantes). Lo que verdaderamente necesitamos es un desplazamiento generalizado de la temática de la modernidad por el deseo llamado utopía. Debemos combinar una misión poundiana para identificar las tendencias utópicas con una geografía benjaminiana de sus fuentes y una estimación de su presión en lo que hoy son múltiples niveles del mar. Las ontologías del presente exigen arqueologías del futuro, no pronósticos del pasado.

Notas

Prefacio

1. Se nos informa que en los últimos años, los departamentos de filosofía norteamericanos han creado más puestos para la ética que para cualquier otra rama de la filosofía. Sin embargo, los nuevos problemas de las ciencias de la vida (clonación, genética, etc.) que a menudo refleja la existencia de esos cargos me parecen más políticos que éticos y, de todos modos, demasiado importantes para confiarlos a los filósofos (con la excepción de la nueva y estimulante ética política de Alain Badiou).

2. La antigua filosofía política siempre se basaba en una concepción de la naturaleza humana para la cual una motivación psicológica (el temor en el caso de Hobbes o Spinoza, la «confianza» para los ideólogos contemporáneos del mercado) funda el surgimiento de la colectividad; una teoría política más reciente (tal como se plantea en Ernesto Laclau, por ejemplo) se organiza en torno de la representación y los significantes y no alrededor de la psicología.

3. Véase, de Jean-François Lyotard, el célebre *The Postmodern Condition*, Minneápolis, Minnesota University Press, 1980 [*La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984]. Jonathan Arac ha reescrito la oposición lyotardiana como «cuentos exagerados» versus «mentiras piadosas». Tal vez una anticipación benjaminiana podría también arrojar algo de luz: «Las construcciones de la historia son comparables a las instituciones de los militares, que amedrentan la vida cotidiana y la consignan en los cuarteles. Frente a ello, lo anecdótico es como una pelea callejera o una insurrección». Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999; original alemán, *Passagenwerk*, en *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 1983, S 1a, 3.

4. Véase mi *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991, pp. 366-369 [*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1999].

5. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, París, PUF, 1968, p. 4 [*Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002].

6. Walter Benjamin, «Theses on history», en *Illuminations*, Nueva York, Schocken, 1968. [La alusión al autómata corresponde a la primera de las tesis «Sobre el concepto de historia», reproducidas y comentadas en Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. *(N. del T.)*]

7. Jean-François Lyotard, «Réponse à la question, qu'est-ce que le postmoderne?», en *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, París, Seuil, 1986, pp. 29-33 [*La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987].

8. Véase mi «Introduction» a Lyotard, *The Postmodern Condition, op. cit.*

9. Querría, entonces, corregir mis observaciones de *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 332-333, señalando que el ahistoricismo o antihistoricismo de los nuevos críticos enmascara un relato histórico o «filosofía de la historia» operativa e ideológica más profunda.

10. Oskar Lafontaine, *Das Herz schlägt links*, Munich, Econ, 1999 [*El corazón late a la izquierda*, Barcelona, Paidós, 2000].

11. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Palo Alto, Stanford University Press, 1990, p. 3 [*Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 2002].

12. Debemos hacer, empero, una marcada distinción entre las visiones engañosas de diferencias culturales genuinas (en contraste con los resurgimientos culturales a lo Disney que aparecen en todo el mundo durante la posmodernidad) y el concepto completamente diferente que designa los caminos históricos alternativos a la modernidad (o el capitalismo) en todos los países del planeta. La posición en este caso (y muchos creemos que era la de Marx, y que «Inglaterra» fue solo uno de esos caminos y no el modelo normativo) es que todos los caminos al capitalismo son únicos y «excepcionales», contingentes y determinados por una situación nacional única. Véase también más adelante la nota 31 correspondiente a la sección «Modos transicionales».

13. Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, Simon & Schuster, 1996 [*El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona, Paidós, 1997].

Primera parte

1. Sigo aquí la provechosa visión de conjunto de Hans-Robert Jauss, «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität», en *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, Suhrkamp, 1970, pp. 11-57 [*La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000]. Jauss termina su relato con Baudelaire (las ideas posteriores sobre Benjamin son muy poco concluyentes). La dimensión polémica del artículo se dirige contra la posición de Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina*, en el sentido de que la modernidad es algo así como una «constante literaria». Su propia investigación central se inscribe en el ámbito de la «*Querelle des anciens et des modernes*» (iniciada el 27 de enero de 1687); véase al respecto la reproducción facsimilar del *Parallèle des anciens et des modernes* de Perrault, Munich, Eidos, 1964, con la extensa introducción de Jauss (pp. 8-64). La fuente de este para la antigüedad tardía y el siglo XII es Walter Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Colonia, Böhlau, 1957.

2. Freund, *Modernus..., op. cit.*, p. 39.

3. Ibíd., p. 2.

4. Véase sobre todo Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnabezirk des Verstandes*,

Heidelberg, C. Winter, 1932; y también mis observaciones en *Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 18-20 [*La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980].

5. Freund, *Modernus...*, *op. cit.*, p. 25.

6. Véase, por ejemplo, Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [*Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993].

7. «*D'une certaine manière, il est toujours trop tard pour poser la question du temps*» [«En cierta manera, siempre es demasiado tarde para plantear la cuestión del tiempo»]. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972, p. 47 [*Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989].

8. «Desde hace algún tiempo me parece que el concepto de *shifter* es una de las piedras angulares de la lingüística, aunque no fue suficientemente apreciado en el pasado y, por lo tanto, exige una elaboración más atenta. El significado general de la forma gramatical llamada "*shifter*" se caracteriza por una referencia al acto de habla dado, el acto de habla que utiliza esta forma. Así, el pretérito es un *shifter* porque designa literalmente un acontecimiento precedente al acto de habla dado. La forma de primera persona de un verbo o el pronombre de primera persona son *shifters* porque el significado de esa primera persona implica una referencia al autor del acto de habla en cuestión. De manera análoga, el pronombre de segunda persona contiene una referencia al receptor a quien se dirige dicho acto de habla. Si emisores y receptores cambian en el transcurso de la conversación, el contenido material de la forma *yo* y *tú* también cambia. Se trasladan ["*They shift*"].» Roman Jakobson, en *Dialogues with Krystyna Pomorska*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983, pp. 78-79 [*Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystyna Pomorska*, Barcelona, Crítica, 1981].

9. G. W. F. Hegel, *Phaenomenologie des Geistes*, A-1, sobre la «certeza del sentido». Todo el libro es una polémica contra la «inmediatez»; esta sección inicial constituye una refutación de su carácter concreto.

10. Jauss, «Literarische Tradition...», *op. cit.*, p. 20.

11. François Rabelais, «Lettre de Gargantua», en *Pantagruel*, en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1955, col. «La Pléiade», p. 226 [*Pantagruel*, Barcelona, Crítica, 2003].

12. Jauss, «Literarische Tradition...», *op. cit.*, pp. 51-53.

13. Ibíd., p. 34.

14. Véase mi *Postmodernism...*, *op. cit.*, pp. xii-xiii.

15. Citado en Jauss, «Literarische Tradition...», *op. cit.*, pp. 15-16.

16. Véase Enrique Dussel, *1492: El encubrimiento del Otro*, Madrid, Nueva Utopía, 1992. Esta obra de vasto alcance tiene el significativo subtítulo de «Hacia el origen del mito de la modernidad».

17. Me apoyo aquí en los argumentos de Arthur Danto, *Narration and Knowledge*, Nueva York, Columbia University Press, 1985. A mi juicio, la cuestión teórica inconclusa gira en torno de la diferencia entre «frases narrativas» y narración en el sentido aristotélico de «historia completa» (comienzo, medio, fin, «en cualquier orden», como dice Godard).

18. Roman Jakobson, «Linguistics and poetics», en *Language in Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, p. 71. Véanse también los «dos códigos» de Roland Barthes en «The structural analysis of narrative», en *Image Music Text*, Nueva York, Noonday, 1977, p. 123 [«Análisis estructural del relato», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970].

19. Así, en su *Historia del arte*, E. H. Gombrich señala algunos bosquejos de un mono hechos por Pisanello como un indicio de lo moderno: esos artistas, dice, «ya no estaban sa-

tisfechos con la recién adquirida maestría en la pintura de detalles como flores o animales tomados del natural; querían explorar las leyes de la visión y alcanzar un conocimiento suficiente del cuerpo humano para incorporarlo a sus estatuas y pinturas como lo habían hecho los griegos. Cuando su interés asumió ese cariz, el arte medieval llegó verdaderamente a su fin». E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Oxford, Phaidon, 1950, p. 166 [*La historia del arte*, Madrid, Debate, 1997].

20. Véanse, por ejemplo, los análisis y referencias en David Blackbourn y Geoff Eley, *The Peculiarities of German History*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

21. Véase la nota 72 más adelante.

22. Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Londres, Verso, 1994, pp. 109-126 [*El largo siglo XX. Dinero y poder en los orígenes de nuestra época*, Madrid, Akal, 1999].

23. Véase Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, Londres, Verso, 1999, pp. 211-212 [*El espinoso sujeto*, Barcelona, Paidós, 2001].

24. «La música armoniosa y racional [...] solo [es] conocida en Occidente.» Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londres, Unwin Hyman, 1930, pp. 14-15 [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1978]; véase también Max Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale, Il., Southern Illinois University Press, 1977.

25. Marcel Proust, *Within a Budding Grove*, traducción de C. K. Scott Moncrieff y Terence Kilmartin, Nueva York, Vintage, 1982, p. 694; original francés, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, París, Gallimard, 1988, vol. 2, p. 6 [*En busca del tiempo perdido, 2, A la sombra de las muchachas en flor*, traducción de Pedro Salinas, sexta edición, Madrid, Alianza, 1978, p. 250]. Walter Benjamin cita este pasaje en el *Passagenwerk* (S10a), y es posible leer su propia traducción en *Gesammelte Schriften, Supplement II*, Francfort, Suhrkamp, 1987, p. 220.

26. René Descartes, *Discours de la méthode*, en *Œuvres et lettres*, París, Gallimard, 1953, col. «La Pléiade», p. 131 [*Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Madrid, Tecnos, 2002].

27. Ibíd., p. 135.

28. Ibíd., p. 284: «*Je fermerai maintenant les yeux*», etc.

29. Colin McGinn, *The Mysterious Flame*, Nueva York, Basic Books, 1999, p. 43.

30. Žižek, *The Ticklish Subject*, *op. cit.*, cap. 2.

31. Véase, por ejemplo, Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique, 1954-1955*, París, Seuil, 1978, p. 144; traducción inglesa: *Seminar II*, Nueva York, Norton, 1988, p. 117 [*El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955*, Buenos Aires, Paidós, 1983].

32. Véase, sin embargo, la estimulante defensa de la línea que hace Claudia Brodsky-Latour, *Lines of Thought*, Durham, Duke University Press, 1996, en oposición a la lectura tradicional de Karl Jaspers del *cogito* como un punto.

33. Véanse en Žižek, *The Ticklish Subject*, *op. cit.*, las páginas dedicadas a Fichte y Schelling, pp. 44-45, 87-88.

34. Véase en particular Martin Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen, Neske, 1961, vol. 2, pp. 31-256 (que se publicó por separado con el título de *Der Europaeische Nihilismus*); traducción inglesa: *Nietzsche*, San Francisco, Harper & Row, 1979-1987 [*Nietzsche*, dos volúmenes, Barcelona, Destino, 2000], y también «Die Zeit des Weltbildes», en *Holzwege*, Francfort, Klostermann, 1980, pp. 73-110 [«La época de la imagen del mundo», en *Sendas perdidas*, tercera edición, Buenos Aires, Losada, 1979, pp. 68-99].

35. Heidegger, *Nietzsche*, *op. cit.*, pp. 155-157.

36. Ibíd., p. 151.

37. Véase, por ejemplo, Jean-Louis Comolli, «Technique and ideology: camera, pers-

pective, depth of field», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 40-57.

38. Heidegger, *Nietzsche*, *op. cit.*, pp. 152-153.

39. Ibíd., pp. 153-155, 160.

40. Ibíd., pp. 164-165.

41. La conocida fórmula de Louis Althusser se encontrará en *Réponse à John Lewis*, París, Maspero, 1973, p. 91 [*Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, México, Siglo XXI, 1974].

42. Este es el argumento de Heidegger en «Die Zeit des Weltbildes».

43. Heidegger, «Die Zeit des Weltbildes», *op. cit.*, p. 105; la traducción inglesa aparece en David Farrell Krell (comp.), *Basic Writings*, Nueva York, Harper, 1992, pp. 148-149. [La versión castellana pertenece a José Rovira Armengol y aparece en el ya citado *Sendas perdidas*, pp. 94-95. *(N. del T.)*] El texto original es el siguiente:

> *Diese Befreiung befreit sich jedoch, ohne es zu wissen, immer noch aus der Bindung durch die Offenbarungswahrheit, in der dem Menschen das Heil seiner Seele gewiß gemacht und gesichert wird. Die Befreiung* aus *der offenbarungsmäßigen Heilsgewißheit mußte daher in sich eine Brefreiung* zu *einer Gewißheit sein, in der sich der Mench das Wahre als das Gewußte seines eigenen Wissens sichert. Das war nur so möglich, daß der sich befreiende Mensche die Gewißheit des Wißbaren selbst verbürgte. Solches konnte jedoch nur geschehen, insofern der Mensch von sich aus und für sich entschied, was für ihn wißbar sein und was Wissen und Sicherung des Gewußten, d.h. Gewißheit, bedeuten soll. Die metaphysische Aufgabe Descartes' wurde diese: der Befreiung des Menschen zu der Freiheit als der ihrer selbst gewissen Selbstbestimmung den metaphysischen Grund zu schaffen. Dieser Grund mußte aber nicht nur selbst ein gewisser sein, sondern er mußte, weil jede Maßgabe aus anderen Bezirken verwehrt war, zugleich solcher Art sein, daß durch ihn das Wesen der beanspruchten Freiheit als Selbstgewißheit gesetzt wurde. Alles aus sich selbst Gewisse muß jedoch zugleich jenes Seiende als gewiß mitsichern, für das solches Wissen gewiß und durch das alles Wißbare gesichert sein soll. Das* fundamentum, *der Grund dieser Freiheit, das ihr zum Grunde Liegende, das* Subjectum *muß ein Gewisses sein, das den gennanten Wesensforderungen genügt. Ein nach allen diesen Hinsichten ausgezeichnetes Subjectum wird notwendig.*

44. Heidegger, *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 146; véase también nota 41. Sin duda, este es el punto de partida del argumento de Hans Blumenberg en *Die Legitimität der Neuzeit*, Francfort, Suhrkamp, 1966; traducción inglesa: *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

45. Heidegger, *Nietzsche*, *op. cit.*, pp. 163-164; traducción inglesa, p. 115. El texto original reza así:

> *Wir haben hier das greifbarste Beispiel für die Uberlagerung eines neuen Beginns des metaphysischen Denkens durch das bisherige. Eine historische Berichterstattung über die Lehrmeinung und Lehrart des Descartes muß dies feststellen. Die geschichtliche Besinnung aud das eigentliche Fragen dagegen muß darauf dringen, den von Descartes selbst gewollten Sinn seiner Sätze und Begriffe zu denken, selbst wenn es dazu nötig sein sollte, seine eigenen aussagen in eine andere «Sprache» zu übersetzen.*

46. Véase la «Segunda meditación»: *«et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des hommes feints?»*. Descartes, *Œuvres et lettres*, *op. cit.*, p. 281.

47. Friedrich Nietzsche, «Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn», en *Werke*, vol. 3, Munich, Hanser, 1956, pp. 310-321 [*Sobre verdad y mentiras en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1998].

48. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, II-A, «Das Wesen als Grund der Existenz»

[*Lógica*, dos volúmenes, Barcelona, Orbis, 1984]. Véase también mi *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998, pp. 80-84.

49. Martin Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege*, *op. cit.*, p. 7; traducción inglesa en *Basic Writings*, *op. cit.*, p. 153 [«El origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, *op. cit.*, p. 18]. El siguiente es el texto original:

> *Diese Benennungen sind keine beliebigen Namen. In ihnen spricht, was hier nicht mehr zu zeigen ist, die griechische Grunderfahrung des Seins des Seienden im Sinne der Anwesenheit. Durch diese Bestimmungen aber wird die fortan maßgebende Auslegung der Dingheit des Dinges gegründet und die abendländische Auslegung des Seins des Seienden festgelegt. Sie beginnt mit der Übernahme der griechischen Wörter in das römisch-lateinische Denken. «Hupokeimenon» wird zu* subjectum; *«hurostasis» wird zu* substantia; *«sumbebekos» wird zu* accidens. *Diese Übersetzung der griechischen Namen in die lateinische Sprache ist keineswegs der folgenlose Vorgang, für den er noch heutigentags gehalten wird. Vielmehr verbirgt sich hinter der anscheinend wörtlichen und somit bewahrenden Übersetzung ein Übersetzen griechischer Erfahrung in eine andere Denkungsart. Das römische Denken übernimmt die griechischen Wörter ohne die entsprechende gleichursprüngliche Erfahrung dessen, was sie sagen, ohne das griechische Wort.* Die Bodenlosigkeit des abenländischen Denkens beginnt mit diesem Übersetzen.

50. Véase por ejemplo Martin Heidegger, «Die Frage nach der Technik», en *Vortäge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1985, pp. 16-27 [«La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994].

51. Véase por ejemplo Heidegger, *Nietzsche*, *op. cit.*, II, p. 165: *«In diesen Tagen sind wir selbst die Zeugen eines geheimnisvollen Gesetzes der Geschichte, dass ein Volk eines Tages der Metaphysik, die aus seiner eigenen Geschichte entsprungen, nicht mehr gewachsen ist»*.

52. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, París, Seuil, 1966, pp. 32-40; traducción inglesa, *The Order of Things*, Nueva York, Vintage, 1970, pp. 17-25 [*Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968].

53. Ibíd., p. 55; traducción inglesa, p. 40.

54. Ibíd., p. 398; traducción inglesa, p. 387.

55. Véase Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

56. Foucault, *Les Mots...*, *op. cit.*, p. 11; traducción inglesa, p. xx.

57. Ibíd., p. 62; traducción inglesa, p. 49.

58. Ibíd., p. 65; traducción inglesa, p. 51.

59. Véanse por ejemplo el preludio de *Le Cru et le cuit*, de Claude Lévi-Strauss [*Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968], y el proyecto mismo de la «gramatología».

60. Al respecto, véase Harry Harootunian, *Overcome by Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2000, capítulo 2.

61. Louis Althusser y Étienne Balibar, *Reading Capital*, Londres, Verso, 1970, p. 241 [*Para leer «El Capital»*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985].

62. Karl Marx, «Introduction», en *Grundrisse (Economic Manuscripts of 1857-58)*, en *Collected Works*, vol. 28, Moscú, International, 1986 [*Líneas fundamentales de la crítica de la economía política (Grundrisse)*, dos volúmenes, Barcelona, Crítica, 1978].

63. En Karl Marx, «Author's preface», en *Contribution to a Critique of Political Economy*, Nueva York, International, 1904, pp. 11-13 [*Contribución a la crítica de la economía política*, en *Escritos económicos menores*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987].

64. Ibíd., p. 12.

65. Althusser y Balibar, *Reading Capital*, *op. cit.*, p. 302.

66. Ibíd., p. 307; véanse también pp. 242-243.

67. Ibíd., p. 323.

68. Ibíd., p. 287.

69. Ibíd., pp. 297-298.

70. Para los althusserianos, sin embargo, el concepto de «modelo» es meramente ideológico; véase ibíd., p. 255.

71. Foucault, *Les Mots...*, *op. cit.*, p. 271; traducción inglesa, p. 259.

72. Véase Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital*, Nueva York, Monthly Review, 1976 [*Trabajo y capital monopolista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987].

73. Véase Weber, *The Protestant Ethic...*, *op. cit.*, pp. 118-121. Debería agregarse que la conocida teoría weberiana del cambio social es relativamente indecidible: pues postula la intervención en una serie (tradición social) de un acontecimiento de otra serie (religiosa y política) por completo diferente, en la cual el surgimiento de la llamada figura carismática o profética provoca *un revoltijo en la situación tradicional y posibilita la formación en su lugar de una situación totalmente nueva.* Este es el concepto del «mediador evanescente», para el cual véase Fredric Jameson, «The vanishing mediator; or, Max Weber as storyteller», en *The Ideologies of Theory*, vol. 2, Minneápolis, Minnesota University Press, 1988, pp. 8-34.

74. «Un producto de la civilización europea que estudie cualquier problema de la historia universal no podrá dejar de preguntarse a qué combinación de circunstancias debe atribuirse el hecho de que en la civilización occidental, y sólo en ella, hayan aparecido fenómenos culturales que (como nos complacemos en creer) se inscriben en una línea de desarrollo con significación y valor *universales.*» Weber, *The Protestant Ethic...*, *op. cit.*, p. 13.

75. Georg Lukács, «Reification and the consciousness of the proletariat», en *History and Class Consciousness*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1971, en especial segunda parte [*Historia y conciencia de clase*, Madrid, Sarpe, 1984].

76. Descartes, *Œuvres et lettres*, *op. cit.*, p. 138.

77. Anthony Giddens, *Violence and the Nation State*, Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 113-114. Stephen Gaukroger considera que la experiencia impone poco más que «ideas de autodisciplina y de obediencia como una *conveniencia*», en *Descartes: An Intellectual Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 66.

78. Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, Nueva York, Columbia University Press, 1982, p. 263.

79. Ibíd., pp. 305-306.

80. Ibíd., p. 363.

81. *Beochbachtungen der moderne*, Opladen, Westdeutsche Verlag, 1992 [*Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*, Barcelona, Paidós, 1997], constituye el repudio de Luhmann al concepto de lo posmoderno. No obstante, en la obra póstuma *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Francfort, Suhrkamp, 1998, se aventuran algunas especulaciones tentativas sobre su posible admisibilidad (pp. 1143-1149): «la problematización de diferencias y distinciones y la temporalización de las formas que las marcaron» (p. 1149) son cambios que incluyen la «fundamentación» de cualquier filosofía antifundacionalista en la paradoja, la narratividad y la ironía como tales, y sobre todo la desdiferenciación. No obstante, Luhmann parece confiar en que una descripción social basada en la diferenciación sea capaz de absorber estos nuevos rasgos sin abandonar su concepción de la modernidad propiamente dicha.

Modos transicionales

1. Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, París, Seuil, 1990, p. 173 [*Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila, 1993]; he analizado este estimulante libro en *The Cultural Turn*, Londres, Verso, 1998, pp. 113-121 [*El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999, pp. 152-162].

2. Jean-Claude Barat, «De la notion de "modernism" dans la littérature américaine», en Yves Vadé (comp.), *Ce que modernité veut dire*, I, en *Modernités*, 5, Burdeos, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, p. 89. Debo subrayar aquí el valor de esa compilación y su continuidad (*Ce que modernité veut dire*, II, en *Modernités*, 6), así como la utilidad de Matei Calinescu, *The Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987 [*Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, «kitsch», posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991]. La literatura sobre el modernismo, que no intentaré reconstruir en esta nota, ha aumentado en los últimos años gracias a un nuevo despertar del interés, probablemente relacionado con la resurrección de la «modernidad» mencionada en el prefacio. Entretanto, en lo concerniente al modernismo artístico, tengo la impresión de que las únicas contribuciones duraderas a la teoría durante su existencia, con la notable excepción de Ortega y Gasset, fueron obra de sus propios representantes, entre ellos Paul Valéry. Sin embargo, como argumentaré en las páginas siguientes, estos no identificaron el objeto de su teorización como modernismo, sino como arte en general.

3. Su manifiesto fundamental es, desde luego, Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982 (la primera edición es de 1941) [*Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, Dossat, 1982].

4. En una carta a la *London Review of Books*, del 7 de junio de 2001, Stan Smith resume sucintamente la situación: «De acuerdo con Ian Hamilton (*LRB*, 24 de mayo), a fines de la década de 1920 Allen Tate "se aficionó a autocalificarse como el regalo del modernismo al viejo Sur". Más aún, se le puede atribuir la invención del término "modernismo", al menos como sobrenombre de la revolución literaria de Eliot y Pound. En un principio, la palabra parece haberse utilizado en este sentido en la correspondencia entre Tate y los codirectores de *The Fugitive* a comienzos de la década de 1920 y aparece en esa revista en el artículo "The future of poetry", de John Crowe Ransom, en febrero de 1924. Cuando Laura Riding, protegida de Tate, introdujo en 1927 la palabra en la cultura británica, en el estudio escrito en colaboración con Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, el grupo que rodeaba a Auden la adoptó con rapidez y luego aparece en los escritos de Spender, MacNeice y otros miembros de esa escuela. Por ese camino y, en Estados Unidos, a través de la crítica de otro graduado de la cuadra de Vanderbilt y *The Fugitive*, Randall Jarrell, el epíteto entró al mundo académico a fines de la década de 1950, y a mediados de la década siguiente ya era de uso corriente. En cierto sentido, entonces, el viejo Sur fue el inventor del "modernismo", aún descripto en 1937 por Ezra Pound como "un movimiento al cual nunca se le ha dado nombre"». Véase también el libro de Smith, *The Origins of Modernism*, Brighton, Harvester, 1994, que proporciona una rica y sugerente documentación sobre las fantasías cronológicas de los propios modernistas.

5. La palabra «modernización» tampoco es inocente, porque fue un activo término propagandístico durante la Guerra Fría y constituyó el principal aporte norteamericano a sus diversos aliados y clientes del Tercer Mundo e incluso a la propia Europa en la época del Plan Marshall. La política exterior de los soviéticos giró en esencia alrededor de las mismas apuestas, aun cuando no utilizaron la palabra, y hubo una modernización estalinista –una insistencia en la tecnología y la exportación de industria pesada y en la necesidad de ponerse a la altura de los presuntos Estados modernos– cuyo espíritu e ideología no eran

diferentes de la versión estadounidense. La evocación del término nos resulta útil en varios aspectos. En primer lugar, destaca la inevitabilidad de la cuestión de la tecnología en todo este marco –¡en estética, piénsese en la admiración de Le Corbusier por el transatlántico o en la de Brecht por el avión!– y también nos advierte de los peligros de reificar el nivel tecnológico (y el científico, en verdad) y de la importancia de escribir un relato del arte y la historia social que no ceda a la tentación de la historia de las ideas (*Geistesgeschichte*) convencional cuando fetichiza los grandes descubrimientos científicos y las grandes revoluciones industriales y tecnológicas. El tema de la tecnología sugiere asimismo una solución al problema de los niveles y mediaciones, al proponer conexiones con el relato del imperialismo, en cuanto la innovación tecnológica siempre plantea la cuestión de la difusión y diseminación, por robo, venta o transferencia, de las diversas invenciones relevantes; y es bien sabido que el conocimiento práctico tecnológico (y su primo científico) tiende a encerrar al receptor en relaciones de dependencia con los países donantes. La figura central en la teoría norteamericana de la modernización describe el proceso desde el punto de vista de «la proporción entre fuentes inanimadas y animadas de energía»: «Considero que una sociedad está modernizada cuando pequeñas reducciones en el uso de fuentes inanimadas de energía no pueden ser compensadas por incrementos de las fuentes animadas sin cambios sociales de gran magnitud» (Marion J. Levy, Jr., *Modernization: Latecomers and Survivors*, Nueva York, Basic, 1972, p. 3, nota 1). El enfoque del libro de Levy, bastante más legible que su *opus magnum* en dos volúmenes, *Modernization and the Structure of Societies*, Princeton, Princeton University Press, 1966 [*El proceso de modernización y la estructura de las sociedades*, Madrid, Aguilar, 1975], sugiere un pesimismo sobre las posibilidades de los «recién llegados» que complica cualquier celebración ideológica a voz en cuello del proceso. El autor enumera doce características, que pueden tomarse igualmente como parámetros de su definición de la modernidad como tal: «1) la educación para un futuro desconocido; 2) el cambio rápido versus el cambio lento; 3) los extranjeros; 4) contextos organizacionales exóticos; 5) altos niveles de centralización; 6) el uso del dinero y la distribución del ingreso; 7) la relación entre ciudades y pueblos; 8) la educación para la modernización; 9) recreación y política; 10) una revolución sexual; 11) aspectos relacionales, y 12) cambios demográficos». Levy, *Modernization: Latecomers...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

Por último, el mismo término «modernización» plantea la posibilidad de la existencia ulterior de algo que bien podríamos llamar posmodernización. Si la época de la tecnología que asociamos al modernismo artístico es la de las grandes fábricas y fuentes de energía de la era industrial de fines del siglo XIX, el advenimiento de nuestras tecnologías cibernéticas y nucleares, completamente diferentes –con su modificación de la producción y la fuerza laboral–, sugiere al parecer la relevancia de una forma de innovación y exportación tecnológicas que merece otro nombre por derecho propio. A decir verdad, lo que hoy suele evocarse en todo el mundo como «modernidad» es con mucha frecuencia el resultado de esa posmodernización –la difusión de las tecnologías de las comunicaciones– y no de la modernización anterior.

6. Véase Beatriz Chenot, «Le *modernismo* hispano-américain», *Modernités*, IV, pp. 29-48, y Calinescu, *The Five Faces...*, *op. cit.*, pp. 69-78.

7. Italia y Japón, por ejemplo, tuvieron modernismos concretamente fascistas.

8. Véase mi *Postmodernism...*, *op. cit.*, pp. 309-310.

9. Véase Virginia Woolf, «Character in fiction», en Andrew McNeillie (comp.), *Collected Essays*, vol. 3, Nueva York, Harcourt Brace, 1988, p. 421.

10. Véase Foucault, *Les Mots...*, *op. cit.*, pp. 329-333; traducción inglesa, pp. 318-322. Foucault pretende designar la contradicción fundamental que constituye en las «ciencias humanas» la distancia entre el valor y el acto o el significado y la contingencia.

11. Término de T. J. Clark en *Farewell to an Idea*, New Haven, Yale University Press, 1999, por ejemplo, pp. 45-48. Véase también mi análisis de su uso, «From metaphor to allegory», en Cynthia Davidson (comp.), *Anything*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, pp. 24-36.

12. Véase Régis Salado, «*Ulysses* de Joyce et la constitution du credo moderniste», en *Modernités*, VI, pp. 49-90.

13. Y esto no sucede en las peores sino en las mejores de tales historias, como lo testimonia la clásica obra de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, Nueva York, Abrams, 1979 [*Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar-Asuri, 1989]; véase mi análisis citado en la nota 11. El paradigma de esos ismos es, por supuesto, la rica catalogación de herejías doctrinales y teológicas, cuyas denominaciones –donatismo, pelagianismo, arrianismo, nicodemismo, erastianismo, arminianismo, socinianismo, etc.– sirven para pulir los matices de la opinión aberrante con precisión casi escultórica.

14. Paul de Man, «Literary history and literary modernity», «Lyric and modernity» y «The rhetoric of temporality», en *Blindness and Insight*, Minneápolis, Minnesota University Press, 1997 [*Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991].

15. Sólo enumeraré cuatro de esas implicaciones adicionales: la idea de continuidad temporal como una proyección de la relación edípica entre padre e hijo; la incomprensibilidad única de Baudelaire como una «zona oscura» de la historia literaria; el ataque contra cualquier estética filosófica o «sistema» literario coherentes en sí, y la ambivalencia esencial del acto de escritura propiamente dicho (compárese con el análisis de Blanchot, en la segunda parte).

16. De Man, *Blindness...*, *op. cit.*, p. 171.

17. Véase ibíd., pp. 200-206.

18. Ibíd., p. 211.

19. Ibíd., p. 207.

20. Ibíd., p. 165.

21. Ibíd., pp. 182-183.

22. Ibíd., p. 172.

23. Ibíd, pp. 182-183; y véase la nota 41 más adelante.

24. Ibíd., p. 179.

25. Ibíd., p. 181.

26. Ibíd., p. 185.

27. Ibíd., pp. 163-164.

28. «*Sur une certaine face d'elle-même, la différance n'est certes que le déploiement historial et époqual de l'être ou de la différance ontologique*» [«En cierto aspecto de sí misma, la *différance* no es, por cierto, más que el despliegue historial y epocal del ser o de la *différance* ontológica»]. Jacques Derrida, «La différance», en *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 23.

29. De Man, *Blindness...*, *op. cit.*, p. 207.

30. Al respecto, el pasaje precedente es convenientemente cauto: «Su relación es de simultaneidad, una simultaneidad que, en verdad, es de tipo espacial, y en ella la intervención del tiempo no es sino una cuestión de contingencia, mientras que en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría constitutiva originaria».

31. Lo dialéctico no es aquí la oposición binaria (real o aparente) sino los ecos en este procedimiento de la paradigmática «Introducción» de Marx a los *Grundrisse*, donde la producción es una de las tres categorías subordinadas, junto con la distribución y el consumo, pero al mismo tiempo la categoría global de las tres, con lo cual se incluye a sí misma como un subconjunto («Introduction», *op. cit.*, pp. 17-24). Véase también la discusión de Žižek sobre lo universal en la dialéctica, en *The Ticklish Subject*, *op. cit.*, pp. 98-103.

32. De Man, *Blindness...*, *op. cit.*, p. 207.

33. Ibíd., p. 162.

34. Ibíd., p. 163.

35. Ibíd., p. 179.

36. Ibíd., p. 208.

37. Ibíd., p. 207.

38. Ibíd., p. 208.

39. Ibíd., p. 207.

40. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», en *Œuvres*, I, París, Gallimard, 1976, col. «La Pléiade», p. 695 [«El pintor de la vida moderna», en *El arte romántico*, traducción de F. J. Solero, Buenos Aires, Schapire, 1954, p. 48].

41. Véase, por ejemplo, Harry Levin, *The Gates of Horn*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

42. Véase Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, París, Minuit, 1963 [*Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973].

43. En mi *Signatures of the Visible*, Londres, Routledge, 1990, pp. 158-177.

44. Benjamin, *The Arcades Project*, *op. cit.*, pp. 462-463 (N3 1); o *Passagenwerk*, *op. cit.*, pp. 577-578.

45. Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Francfort, Suhrkamp, 1970, pp. 36-48; *Aesthetic Theory*, traducción de R. Hullot-Kentnor, Minneápolis, Minnesota University Press, 1997, pp. 20-27 [*Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980].

46. Hugo Friedrich, *The Structure of the Modern Lyric*, traducción de Joachim Neugroschel, Nueva York, Columbia University Press, 1974, p. 7; original alemán, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, Rowohlt, 1956, p. 21 [*La estructura de la lírica moderna*, traducción de Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 27].

47. Ibíd., pp. 8-9; original alemán, p. 22 [p. 30 de la traducción castellana, en la que no aparecen los tres últimos términos, «dislocación, astigmatismo, alienación». *(N. del T.)*].

48. Ibíd., p. 9; original alemán, p. 23 [traducción castellana, pp. 30-31].

49. Ibíd., p. 169; original alemán, p. 213 [traducción castellana, p. 275].

50. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Francfort, Fischer, 1986, pp. 181-184; *Dialectic of Enlightenment*, traducción de J. Cumming, Nueva York, Herder and Herder, 1972, pp. 202-204 [*Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001].

51. Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre I, Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, París, Seuil, 1975 [*El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud. 1953-1954*, Buenos Aires, Paidós, 1981], y *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre II...*, *op. cit.* No hace falta decir que Lacan aborrecía la retórica y la política de la «liberación» en el sentido de Marcuse.

52. Perry Anderson, «Modernity and revolution», en *A Zone of Engagement*, Londres, Verso, 1992 [«Modernidad y revolución», en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993].

53. Pero T. J. Clark ha documentado las simpatías radicalizadas de muchos de estos artistas; véase su capítulo sobre Pissarro en *Farewell to an Idea*, *op. cit.* Interpreto el argumento de Anderson en términos de una acción social e ideológica fundamental a distancia, lo que Sartre describe en *Cuestiones de método* de la siguiente manera: «*Mais ce qui commençait à me changer, par contre, c'était la* réalité *du marxisme, la lourde présence, à mon horizon, des masses ouvrières, corps énorme et sombre qui* vivait *le marxisme, qui le* pratiquait, *et qui exerçait à distance une irrésistible attraction sur les intellectuels petits-bourgeois*» [«Pero lo que comenzaba a transformarme, en cambio, era la *realidad* del marxismo, la pesada presencia, en mi horizonte, de las masas obreras, cuerpo enorme y oscuro que *vi-*

vía el marxismo, lo *practicaba* y ejercía a distancia una irresistible atrcción sobre los intelectuales pequeñoburgueses»]. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, París, Gallimard, 1985, vol. 1, p. 28; traducción inglesa, *Search for a Method*, Nueva York, Basic, 1968, p. 18 [*Crítica de la razón dialéctica*, precedida de *Cuestiones de método*, Buenos Aires, Losada, 1979].

54. Rainer Maria Rilke, «Der Engel», en *Neue Gedichte*, Francfort, Insel, 1974, p. 37; versión inglesa, *New Poems*, traducción de Edward Snow, Boston, North Point Press, 1984, p. 83 [*Nuevos poemas*, Madrid, Hiperión, 1994].

55. D. H. Lawrence, «Song of a man who has come through»; Arthur Rimbaud, «Le Bateau ivre».

Segunda parte

1. Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime*, Nueva York, Pantheon, 1981 [*La persistencia del Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza, 1986].

2. M. Heidegger, «Die Frage nach der Technik», *op. cit.* La referencia al templo se encontrará en «Der Ursprung des Kunstwerkes», *op. cit.*

3. La analogía científica podría ampliarse de manera considerable si se incluyera lo que Arkady Plotinsky llama «ciencia no clásica»: véase *The Knowable and the Unknowable*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

4. Véase también Edward Said, *Beginnings*, Nueva York, Basic, 1975, en especial pp. 29-78.

5. Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Nueva York, Hill and Wang, 1967 [*El grado cero de la escritura/Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973]. Con el paso del tiempo, sus ejemplos –Camus y Robbe-Grillet– parecen menos neutrales desde un punto de vista ideológico, si bien la dinámica de lo impersonal en el posmodernismo es de una naturaleza completamente diferente.

6. Véase Walter Benjamin, «Convolute F (iron construction)», en *The Arcades Project*, *op. cit.*, así como Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Berlín, Gebr. Mann, 1928.

7. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Francfort, Europaeische Verlagsanstalt, 1958 [*Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003], y también Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, *op. cit.*

8. De Man, *Allegories of Reading*, *op. cit.*, cap. 12.

9. Citado por Benjamin, *The Arcades Project*, *op. cit.*, p. 228; original alemán, p. 301.

10. Adorno, *Aesthetische Theorie*, *op. cit.*, p. 17; traducción inglesa, p. 6.

11. Clement Greenberg, «Towards a newer Laokoon» (1940), en *Collected Essays*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 28.

12. Ibíd., p. 34.

13. La apelación de Greenberg a Kant pasa más por la primera crítica que por la tercera; véase «Modernist painting», en *Collected essays*, vol. 4, Nueva York, Columbia University Press, 1993, p. 85.

14. Véase la biografía de Blanchot escrita por Christophe Bident, *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998; véanse también Michel Foucault, «La pensée du dehors», en *Dits et écrits*, vol. 1, París, Gallimard, 1994, pp. 522-539 [*El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2000], y Jacques Derrida, *Parages*, París, Galilée, 1986.

15. Véase el artículo de Paul de Man sobre Blanchot en *Blindness and Insight*, *op. cit.* Sin embargo, esta aparente monotonía no es incompatible con intuiciones sustantivas, co-

mo cuando Blanchot, en su artículo sobre *La náusea* de Sartre («Les romans de Sartre», en *La part du feu*, París, Gallimard, 1949), señala que una novela cuya «tesis» es ser ella misma solo puede clasificarse como «novela de tesis» con cierta dificultad.

16. Maurice Blanchot, *Faux pas* (1943), París, Gallimard, 1971, p. 11 [*Falsos pasos*, traducción de Ana Aibar Guerra, Valencia, Pre-Textos, 1977, p. 9].

17. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, pp. 322-325. (Aquí hay, sin lugar a dudas, una mediación oculta a través de *Les fleurs de Tarbes*, de Jean Paulhan.)

18. Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, Francfort, Suhrkamp, 1981; traducción inglesa, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

19. Ibíd., p. 138; traducción inglesa, p. 139.

20. Ibíd., p. 213; traducción inglesa, p. 227.

21. Ibíd., p. 184; traducción inglesa, p. 201: «*Versteht man die Metaphorik des Benjaminischen "Augenglicks" or dem Hintergrund dieser literarischen Verzeitlichung von Zeit, dann hat man ihren Momentanismus herauszuheben ohne dabei einen substantiellen "Messias" Begriff in Anspruch nehmen zu müssen. Im Sinne dieser literarischen Vorbilder formuliert: Der Topos des plötzlich eintretenden "Augenblicks" verweist auf keinen "Messias", sondern ist der Moment einer politisierten Wahrehmungs-Aesthetik*».

22. Ibíd., p. 28; traducción inglesa, p. 11 (la cita pertenece a «Über die allmähliche Verfertigung des Denkens beim Reden» de Kleist). Véase también el crucial artículo «Deutsche Romantik und französische Revolution», en Karl-Heinz Bohrer, *Das absolute Präsenz*, Francfort, Suhrkamp, 1994, pp. 8-31, donde el autor celebra «*das revolutionäre Prinzip selbst, das zu Prinzip der Moderne werden wird: das dynamische Prinzip des permanent sich verwandelnden Ereignisses*» (p. 31).

23. Deleuze nos lo cuenta en sus entrevistas televisivas, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, solo emitidas después de su muerte.

24. El título de su libro sobre Jünger: Karl-Heinz Bohrer, *Die Aesthetik des Schreckens*, Munich, Ullstein, 1983.

25. Véanse, entre muchas otras posibles referencias, Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973, pp. 66-68 y 134-136 [*La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977], o el primer capítulo de su *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca, Cornell University Press, 1977. Mi artículo «Wallace Stevens», *New Orleans Review*, X, 1, primavera de 1984, será reeditado en una antología de estudios de casos modernistas.

26. «Tardomodernismo» se utiliza aquí en un sentido diferente del que le dan Charles Jencks, *The New Moderns*, Nueva York, Rizzoli, 1990, que caracteriza una arquitectura de alta tecnología paralela al posmodernismo, o Tyrus Miller, *Late Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1999, que designa una corriente de oposición dentro del alto modernismo o modernismo clásico. Al parecer, el término «neomoderno» fue una invención de Frank Kermode en la década de 1950.

27. Samuel Beckett, *Disjecta*, Nueva York, Grove, 1984, pp. 51-54.

28. G. W. F. Hegel, *Philosophy of History*, Nueva York, Dover, 1956, pp. 86-87 [*Filosofía de la historia*, Buenos Aires, Claridad, 1976].

29. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineur*, París, Minuit, 1975 [*Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1980].

30. Mijail Bajtin, con el seudónimo de V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, p. 74 [*El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992].

31. Vladimir Nabokov, *Lolita*, Nueva York, Putnam, 1955, p. 98 [*Lolita*, traducción de Enrique Tejedor (seudónimo de Enrique Pezzoni), Buenos Aires, Sur, 1959, p. 82].

32. Ibíd., p. 275.

33. Véase Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux*, París, Gallimard, 1981, p. 181 [*La ceremonia del adiós*, Barcelona, Edhasa, 1982].

Conclusión

1. Véase, por ejemplo, Ezra Pound, «How to read», en *Literary Essays*, Nueva York, New Directions, 1954 [*Ensayos literarios*, Caracas, Monte Ávila, 1968]: «Y podríamos, al parecer, aplicar al estudio de la literatura un poco del sentido común que en general aplicamos a la física o la biología. En poesía hay procedimientos simples y descubrimientos conocidos, marcados con claridad», etc. (p. 19). Véanse también su *The ABC of Reading*, Nueva York, New Directions, s.f. [*El ABC de la lectura*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000], y *A Guide to Kulchur*, Nueva York, New Directions, s.f. [*Guía de la kultura*, Madrid, Felmar, 1976].

2. Walter Benjamin, «Surrealism», en *One-Way Street*, Londres, Verso, 1979, p. 225 [«El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea», en *Iluminaciones 1. Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1980].

3. Vincent Descombes, *The Barometer of Modern Reason: On the Philosophies of Current Events*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 18.

Índice analítico